

Eugen Kilian

# Schillers Wallenstein auf der Bühne







# Schillers Wallenstein auf der Bühne

## Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

von

Eugen Kilian



München und Leipzig
bei Georg Müller
1908.

Gedruckt bei Mänicke & Jahn in Rudolstadt

# Inhalt

Vorwort . . . . . . . . . . . . . . . . V

Die bisherigen Aufführungen . . . . . . . . 1

Die angebliche Trilogie — Entstehung der Tragödie — Die Teilung — Der Gedanke der Zusammenziehung — Der einteilige Theater-Wallenstein — Fleischer — Vogel — Körner — Wiener Bearbeitung von 1814 — Die Zensur — Schreyvogel — Immermann — Wolzogen — Aufführungen an zwei Abenden — Verunstaltung des Werks — Eduard Devrient — Laube — Die Meininger — Drei Stücke an einem Tag.

Wallenstein als fünfaktiges Trauerspiel . . . . 28

Die ursprünglichen Intentionen — Kürzung — Karl Werders Vorschläge — Das Gesamtdrama — Gliederung — Erster Akt — Zweiter Akt — Schluß des zweiten Aktes — Dritter Akt — Abgrenzung zwischen Höhepunkt und Umkehr — Vierter Akt — Die Chronologie — Chronologische Ungenauigkeiten — Fünfter Akt — Die Szene der Hauptleute — Vorteile der neuen Gliederung — Aufbau der ersten drei Akte — Szenische Anordnung des vierten Aktes — Szenarium des Gesamtdramas.

Die Kürzung . . . . . . . . . . . . . 51

Buchdrama und Bühnendrama — Die Breite der Diktion — Ungleichheit des Stils — Die Liebeshandlung — Die Theklaszenen der Piccolomini — Die Frauenszenen in Wallensteins Tod.

Wallensteins Charakter und die Aufführung . . . 60

Die Gestalt des Friedländers — Kritik und Schillerkult — Otto Ludwig — Wallenstein und die Darstellung — Der schauspielerische

Standpunkt — Der Wallenstein der Piccolomini — Die ursprüngliche Anlage des Charakters — Wallensteins gemeinnützige Pläne — Zwiespalt in der Charakteristik — Das liebe moralische Publikum — Die Idealisierung — Des Friedländers gerades Herz — Die Blendung der Kritik — Intrige gegen Buttler — Rhetorik und Ideenschwung — Der große Monolog — Der moralische Wallenstein — Sentenzenreichtum — Die Apologie der Kritik — Die Wrangelszene — Gräfin Terzky und Wallenstein — Maxens Abweisung als Katastrophe — Zeugnisse des Dichters — Hilfsmittel der Regie — Spiel des Darstellers — Wallenstein und Max — Ein philosophisches Vademecum — Die Traumerzählung — Wallensteins Verhältnis zu Buttler — Der Rhenommist in Wallenstein — Rhetor und Dramatiker — Die Bürgermeisterszene — Wallenstein im Familienzimmer — Wallensteins letzte Szenen — Wallensteins Freundschaft mit Max — Die traditionelle Darstellung — Verkürzung des Textes.

Zu Inszenierung und Darstellung . . . . . . . 132

Wallensteins Lager — Die Dekoration — Das Lager im Schnee — Bewegung der Massen — Dialekt der Wallensteiner — Isolani — Die Behandlung der Musik — Soldatenchor — Der Kapuziner — Rüstung der Kürassiere — Der gepanzerte Max — Die historische Echtheit — Der zweite Teil des Lagers — Das Reiterlied — Die Expositionsszenen des Trauerspiels — Seni und die Bedienten — Wallensteins erstes Auftreten — Die Sitzung mit Questenberg — Haltung der Generale — Textliche Retuschen nach den Handschriften — Die szenischen Kontraste des zweiten Aktes — Geräusche hinter der Szene — Theklas Kassandra-Monolog — Das Bankett — Dekorative Anordnung — Die Kellermeisterszene — Oktavio beim Bankett — Zimmer in Piccolominis Wohnung — Oberst Wrangel — Die Schlußworte des dritten Aktes — Dekorative Anordnung des vierten Aktes — Vortrag der Traumerzählung — Beredte Pause — Isolaniszene — Etikette auf der Bühne — Der Abschied der Piccolomini — Wallenstein im Harnisch — Der Auftritt der Pappenheimer — Wallensteins Anrede an Max — Sonnenthal — Maxens Abrufung — Fünfter Akt — Stimmung — Der schwedische Hauptmann — Devereux und Macdonald — Die Schlußszene — Wallensteins Leiche.

# Vorwort

Die schwersten dramaturgischen Probleme der klassi-
schen deutschen Literatur bieten die Aufführungen von
Goethes Götz von Berlichingen und Faust, von
Schillers Don Karlos und Wallenstein.

Für Goethes Götz besteht die Schwierigkeit der Aufgabe
darin: die richtige theatralische Form zu finden, die unter
Preisgabe der verunglückten Tehaterbearbeitung Pietät
gegen die ursprüngliche Gestalt des Werkes mit den
unabweisbaren Forderungen der heutigen Bühne zu
vereinigen versteht. Bei Schillers Don Karlos handelt
es sich darum: die gebräuchlichen, meist sehr willkürlichen
und unvollständigen Einrichtungen der Tragödie durch eine
Fassung zu ersetzen, die das überlange Gedicht durch ener-
gische Kürzungen auf den Umfang eines normalen Theater-
abends zurückführt, ohne in den Zusammenhang der Hand-
lung und die Charakteristik störende Lücken zu reißen und
von den eigentümlichen dichterischen Schönheiten des Wer-
kes allzuviel preiszugeben. Die Probleme des Götz von
Berlichingen und des Don Karlos habe ich durch die Auf-
führungen zu lösen versucht, in denen ich diese Werke zu
Karlsruhe während meiner Regietätigkeit an der dortigen
Bühne (1900 und 1903) auf die Szene stellte. Die Bear-

beitungen, die dabei verwendet wurden, liegen seit einer Reihe von Jahren der Oeffentlichkeit vor (Götz von Berlichingen bei A. Schwartz, Oldenburg 1900, Don Karlos bei Ph. Reclam, Leipzig 1904). Sie werden ergänzt durch meine Abhandlungen: Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater (Dramaturgische Blätter 1905, S. 168—216) und: Don Karlos auf der Bühne (Marbacher Schillerbuch I 1905, S. 144—157).

Ein noch schwereres Problem als diese beiden Werke, wohl das schwerste unserer gesamten klassischen Literatur, bietet die Aufführung von Goethes Faust. Der gewaltige Umfang des Werkes, sein zum größten Teile völlig untheatralischer Charakter, seine zahlreichen unsinnlichen und übersinnlichen Elemente bereiten seiner Verkörperung auf der realen Bühne die allergrößten Schwierigkeiten. Trotz der vielen, literarisch zum Teil recht verdienstvollen Bearbeitungen und Einrichtungen ist eine wirklich befriedigende Lösung des Problems, namentlich nach der Seite der Inszenierung und Darstellung hin, bis jetzt noch nicht geglückt. Einen Beitrag zu seiner Lösung, einen Wegweiser für die Einrichtung und Inszenierung des Gedichtes, habe ich in meiner Schrift: Goethes Faust auf der Bühne (München 1906) zu geben versucht.

Als ein Seitenstück dazu ist das folgende Buch über Schillers Wallenstein auf der Bühne gedacht. Schon im Erscheinen dieser Schrift liegt das Bekenntnis enthalten, daß das Problem der Wallensteinaufführung bis jetzt noch keine befriedigende Lösung gefunden hat. Wohl liegt die Sache bei Wallenstein in einem Haupt-

punkte völlig anders, als bei Götz von Berlichingen, Don Karlos und Faust: Wallenstein ist ein durchaus bühnengerechtes Drama, er ist für die Bühne gedacht, er bedarf abgesehen von einigen Kürzungen keiner besonderen Veränderung oder Einrichtung, um eine starke Bühnenwirkung auszuüben. Er ist nicht wie Faust ein Buchdrama, er leidet nicht wie Götz an einer untheatralischen und epischen äußeren Form, er entzieht sich nicht wie Don Karlos, sofern man an der endgültig vom Dichter ihm gegebenen dreiteiligen Fassung festhält, durch einen übergroßen Umfang den normalen Bedingungen des Theaters. Trotzdem wurde die Aufgabe einer wirklich befriedigenden Aufführung des gesamten Gedichtes bis jetzt noch nicht gelöst — auch da nicht, wo man der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kam: durch Aufführung der drei Stücke an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden oder durch ihre Aufführung an einem Tage. Auch die würdige Aufführung von Schillers Wallenstein ist trotz mancher rühmlichen Anläufe bis jetzt noch ein ungelöstes dramaturgisches Problem geblieben.

Wie dieses Problem zu lösen ist, wie weit dabei mit verjährten Traditionen in der Bühnengeschichte und mit erstarrten Dogmen in der ästhetischen Betrachtung des Gedichtes gebrochen werden muß, das wird im Folgenden zu zeigen sein.

Ein stark verkürzter Auszug aus den beiden ersten Abschnitten dieses Buches wurde bereits in Bühne und Welt, Band 9, Nr. 21, veröffentlicht.

Dr. Eugen Kilian.



# Die bisherigen Aufführungen

Das von Goethe in einem Gespräche mit Schlegel geprägte Wort von der „großen Wallensteinischen Trilogie" hat für die ästhetische Beurteilung des Gedichtes viel Unheil gestiftet. Die Bezeichnung der Schillerschen Tragödie als einer Trilogie zieht sich bis in die neuesten Phasen der Wallensteinliteratur und scheint beinahe unausrottbar zu sein. Namentlich in der landläufigen Theaterkritik treibt sie unablässig ihr Wesen, und selbst manche Theaterkanzleien versprechen in ihren offiziellen Ankündigungen die bevorstehende Neueinstudierung der „Wallenstein-Trilogie".

Dieser Irrtum sollte endlich aus der Literatur verschwinden. Schillers Wallenstein hat mit dem Wesen einer Trilogie im antiken Sinne des Worts nicht das entfernteste zu tun. Die Trilogie der Antike umfaßte drei selbständige, nur durch denselben Sagenkreis zusammengehaltene Dramen, denen als Schlußstück ein komisches Satyrspiel folgte. Die äußere Dreiteilung des Wallenstein sollte nicht dazu verführen, das Gedicht mit einer Trilogie zu vergleichen. Denn diese Dreiteilung ist nur zufällig und nicht aus dem Wesen der Dichtung erwachsen. Das müßte schon ein Blick auf die Entstehung des Werkes lehren.

Als Schiller sich des Stoffes bemächtigte, lag ihm der Gedanke an dessen Gliederung in drei Teile völlig fern. Er gedachte eine fünfaktige Tragödie zu schaffen. Erst im Laufe der Arbeit lösten sich Die Wallensteiner, wie Wallensteins Lager zuerst genannt wurde, als selbständiges Vorspiel von dem übrigen los. Noch aber hielt der Dichter für die Tragödie selbst an dem ursprünglichen Plane der überlieferten fünfteiligen Gliederung fest. Doch wuchs ihm das Werk, namentlich seitdem er sich anstelle der zuerst gewählten prosaischen Form für die Jamben entschieden hatte, zu immer größerem Umfang an. Er schrieb unter dem 1. Dezember 1797 an Goethe:

„Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. Sie werden beurteilen, ob ich kürzer sein sollte und könnte. Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hinein legen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer."

Und Goethe mag vielleicht die erste Anregung zur Teilung gegeben haben, indem er erwiderte:

„Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Zyklus von Stücken aufzustellen?"

So ließ sich Schiller, um zu verhindern, daß aus dem Werk „ein monstrum" werde, zur Teilung der Tragödie in zwei Stücke verleiten. Damit das Werk für das Theater tauge, ohne „gar zu viel Bedeutendes verlieren zu müssen", schnitt er die fünf Akte des ursprünglichen Trauerspiels in

der Mitte entzwei und gliederte jede der beiden Hälften in fünf neue Akte. Diese Teilung war rein äußerlich und hatte mit dem inneren Wesen des Werkes nichts zu schaffen.

Den Mißstand, den sie mit sich brachte, fühlte schon Schröder, der unter dem 19. September 1798 an Böttiger schrieb: „So wenig es Schillers Wallenstein schaden wird, daß er in Jamben geschrieben ist, so sehr wird es ihm schaden, daß er muß geteilt werden."

Daß der Dichter selbst die Trennung nicht als eine organische empfand, zeigte sein mehrfaches Schwanken hinsichtlich der Stelle, wo die Abgrenzung zwischen dem ersten und dem zweiten Stücke zu vollziehen sei. Die ursprüngliche Abteilung der Stücke, die der in der Buchausgabe des Werkes entsprach, änderte der Dichter im November 1798 dahin ab, daß die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod noch zu den Piccolomini gezogen wurden. Infolgedessen umfaßte das erste Stück damals sieben Akte nach der jetzigen Einteilung. Es war derart gegliedert, daß der erste Akt dem ersten und zweiten, der zweite dem dritten und vierten, der dritte dem fünften Akte der späteren Piccolomini entsprach; den vierten und fünften Akt bildeten die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod. Für das zweite Stück blieben jetzt nur die drei letzten Akte von Wallensteins Tod übrig. Aus der ersten Hälfte des dritten Aktes (Auftr. 1—12) wurde nun der erste, aus seiner zweiten Hälfte (Auftr. 13—23) der zweite, aus der ersten Hälfte des vierten Aktes (Auftr. 1—8) der dritte Akt, der durch einen neugedichteten Monolog Buttlers einen wirksameren Abschluß erhielt. Der damals vorhandene Rest, also die

Theklaszene (IV, 9—14) und die letzten Auftritte Wallensteins (V, 3—12), sollte, damit die übliche Fünfzahl erreicht werde, auf zwei Akte verteilt werden. Zu diesem Zwecke beschloß der Dichter, den Vorbereitungen zu Wallensteins Ermordung eine größere Breite und theatralische Bedeutsamkeit zu geben und legte nunmehr die nachgedichtete Szene zwischen Buttler und den beiden Hauptleuten ein. Diese Szene eröffnete damals den vierten Akt des zweiten Stückes, dann folgten als Schluß des Aktes die Theklaszenen, die auf Goethes Wunsch mit dem Monolog der Prinzessin geschlossen wurden. Den fünften Akt füllten ausschließlich die Wallensteinszenen des jetzigen letzten Aktes.

In dieser Gestalt sind die Stücke in Weimar, mit Graff in der Titelrolle, zum erstenmal auf die Bühne gekommen. Nachdem am 12. Oktober 1798 Wallensteins Lager vorangegangen war, folgten am 30. Januar 1799 die Piccolomini, am 20. April 1799 Wallensteins Tod. Auf derselben Fassung beruhten auch die Handschriften, die an die andern Bühnen versandt wurden; dabei hatten die Piccolomini wegen ihrer großen damaligen Ausdehnung sehr starke Kürzungen erfahren müssen. Auch der ersten Berliner Aufführung der beiden Stücke (am 18. Februar und 17. Mai 1799), die durch die Meisterleistung Flecks als Wallenstein ihre besondere Weihe erhielt, lag die für Weimar gewählte Abteilung zugrunde.

Erst für die Buchausgabe, die im Sommer 1800 erschien, griff der Dichter wieder auf die ursprüngliche Abgrenzung der beiden Stücke zurück. Sie war ihm von An=

fang an die liebere gewesen. Er schrieb nach der Drucklegung an Professor Süvern, der in seiner Schrift über Wallenstein Einwände gegen die Abteilung der Stücke erhoben hatte: nur die spätere Idee, das Werk auf die Bühne zu bringen, sei schuld gewesen, daß er „gewisse Forderungen der Kunst dem Theater" geopfert habe. So mußten die Piccolomini ihre beiden letzten Akte wieder an das zweite Stück abtreten; durch die Neuordnung der Akte in Wallensteins Tod rückte die Szene zwischen Buttler und den beiden Hauptleuten h i n t e r die Theklaszene und eröffnete jetzt den fünften Akt der Tragödie. Diese endgültige Einteilung hat seit der Veröffentlichung des Werkes durch den Druck im allgemeinen auch auf den Bühnen festen Fuß gefaßt.

Eine befriedigende Lösung hatte die Frage der Bühnenaufführung freilich weder mit der einen noch mit der anderen Art der Einteilung gefunden. Der Einschnitt nach dem zweiten Akte von Wallensteins Tod gab dem ersten Stücke durch den Abschied Octavios von Max einen gewissen äußerlichen Abschluß, aber er zerriß die Haupthandlung der Tragödie an einer Stelle der Umkehr und der abfallenden Handlung, wo eine solche Unterbrechung schlechterdings unstatthaft war; er zerlegte das Werk überdies vom ökonomischen Standpunkt in zwei sehr ungleiche Hälften, deren zweite vom Gesamtdrama nur den letzten Teil der Umkehr und die Katastrophe umfaßte. Demgegenüber bot die endgültige Art der Einteilung den Vorteil, daß das erste Stück, entsprechend den beiden ersten Akten des Gesamtdramas, im wesentlichen nur die breit

angelegte Exposition brachte, wogegen das zweite Stück, das nun die Hauptteile der eigentlichen Tragödie enthielt, zur Not wenigstens unter der Flagge eines selbständigen Werkes segeln konnte. Insbesondere hielt es Körner, wie er unter dem 29. Juni 1800 seinem Freunde schrieb, für sehr vorteilhaft, daß das zweite Stück mit der astrologischen Szene beginne:

„So etwas Fremdartiges versetzt uns auf einmal aus der wirklichen in die poetische Welt und macht uns empfänglicher für das Folgende. Dadurch gewinnst du zugleich, daß im ersten Stück Wallenstein mehr im Hintergrunde bleibt, oder die Phantasie ihn größtenteils nur durch den Wiederschein in der Idee sieht, die er bei andern von sich erzeugt hat. Er selbst erscheint fast bloß in der Audienzszene, und sehr zu seinem Vorteil. Dagegen wird das Unentschlossene in ihm nach der Unterredung mit Wrangel den folgenden Szenen, wo er sich wieder emporhebt, näher gerückt, und die zerstreuten Züge sammeln sich besser zu einem vollständigen Bilde."

Aber diese Vorteile wogen den großen Nachteil nicht auf, daß das Gesamtdrama an einer Stelle zerschnitten wurde, wo die Haupthandlung in beinahe atemloser Hast und ohne jede zeitliche Unterbrechung ihrem Höhepunkt im ersten Akte von Wallensteins Tod zustrebt. Man kann sich nichts Unbefriedigenderes vorstellen als den Brauch, den Zuschauer mit dem letzten Akte der jetzigen Piccolomini, dem Eindruck der Nachricht von der Gefangennahme Sesins, der die höchste Spannung auf das Folgende erregt, nach Hause zu entlassen.

Und für beide Arten der Teilung gilt das, was Körner am 17. Mai 1799, hier mit Bezug auf die bei der ersten Weimarer Vorstellung eingeführte Abgrenzung der Stücke, an Schiller geschrieben hatte:

„So wirst Du Dich gewiß hüten, wieder ein Stück in mehrere Teile abzusondern. Der Wallenstein [= Wallensteins Tod III—V] gewinnt freilich, wenn man den Tag vorher die Piccolomini gesehen hat. Aber aus den Piccolomini wird jeder unbefriedigt nach Hause gehen, und es ist schade um ihre Wirkung, die in einem Zeitraum von 20 Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden ist."

Und in ähnlichem Sinne äußerte sich Caroline Schlegel, als sie an Luise Gotter über die erste Weimarer Aufführung der Tragödie berichtete (24. April 1799):

„Wenn man es nach einem einzigen Sehen beurteilen dürfte, so würd' ich sagen, das Ganze hat sehr an Effekt durch die Länge verloren. Es hätte nur e i n Stück sein müssen, dann hätten sich die Szenen konzentriert auf einen Brennpunkt, die sich jetzt langsam folgen und dem Zuschauer Zeit zu kühler Betrachtung lassen."

Auch der Dichter mochte die von der Not und einer lediglich äußeren Rücksicht diktierte Zerreißung des Werkes in zwei Theaterstücke als einen schweren Mißstand empfinden. Er hatte zwar, unmittelbar nachdem er sich im September 1798 zu der Operation der Teilung entschlossen hatte, mit einer gewissen Befriedigung darüber an Körner geschrieben und dabei hervorgehoben, daß er auf diese

Weise „mit dem Prolog drei bedeutende Stücke" erhalte, „davon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie" sei. Aber nur gewaltsam war die Not in eine Tugend verwandelt worden. Daß der Dichter selbst das Mißliche dieser Teilung schon sehr bald darauf erkannte und sich keinen optimistischen Täuschungen darüber hingab, zeigt die Tatsache, daß er sich gegen den Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu e i n e m Stück zusammenzuziehen, keineswegs ablehnend verhielt. Als sich Kotzebue, als der damalige Sekretär des Wiener Burgtheaters, im Hinblick auf eine etwaige Aufführung des Werkes in Wien von dem Dichter Auskunft erbat, schrieb ihm dieser unter dem 16. November 1798:

„Das Vorspiel, welches Wallensteins Lager heißt und das zweite Stück: Die Piccolomini sind für Eine Abendrepräsentation und das dritte, eigentliche Stück: Wallensteins Abfall und Tod für die andere berechnet. Indeß könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besonderen Theaters es erforderte, in ein einziges großes, vier Stunden lang spielendes Stück zusammengezogen werden."

Er gab Kotzebue, falls die Wiener Zensur es überhaupt gestatte, Wallensteins Geschichte auf die Bühne zu bringen, „plein pouvoir", ohne weitere Rückfrage die notwendigen Veränderungen in dem Stücke zu treffen. Dies kam freilich nicht zustande. Kotzebue vermochte die Aufführung des Werkes nicht durchzusetzen und schrieb am 13. Januar 1799 an den Dichter: „Himmel und Erde habe ich bewegt, um wenigstens das Ende meiner Direktion

durch die Aufführung Ihres Wallensteins rühmlich zu bezeichnen; aber vergebens! Der Himmel zürnt, die Erde ist gefroren, und der Censor taub. Erst fand er das Sujet wegen des Hofes bedenklich, dann wegen der Familie Wallenstein, und endlich wegen des ganzen Publikums. Mit einem Worte, mir ist nach wochenlangen Bemühungen nichts übrig geblieben, als meine Galle in mich zu schlucken und mich im Namen unserer Kaiserstadt vor Ihnen zu schämen." (Vgl. Otto Güntter, Marbacher Schillerbuch II, 1907, S. 311.)

Nicht lange nachher trug sich Schiller selbst mit dem Gedanken, die verschiedenen Teile des Dramas wieder in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen. So schrieb er im Juni 1799 an Georg Heinrich Nöhden in London, den Uebersetzer seines Don Karlos, mit dem er auch wegen Uebertragung des Wallenstein in Unterhandlung getreten war:

„Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält. In ein Stück vereinigt bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat."*)

*) Dieser Nebensatz bezieht sich offenbar nicht, wie man grammatikalisch annehmen müßte, auf den zugehörigen Hauptsatz, sondern auf den durch einen Punkt davon getrennten vorangehenden Satz. In Weimar wurde, soweit bekannt, keine Zusammenziehung der beiden Stücke aufgeführt.

Schiller kam nicht zur Ausführung dieses Planes; neue dichterische Arbeiten verdrängten sein Vorhaben. Dies war im Interesse der Bühnengeschichte des Werkes auf das lebhafteste zu beklagen. Denn daß das Bedürfnis nach einer Zusammenziehung der Stücke für e i n e n Theaterabend, das Bedürfnis nach einem einteiligen Theater-Wallenstein vorhanden war, lehren die zahlreichen Versuche, die nach dieser Seite unternommen wurden (vgl. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein, Berlin 1901). Aber diese Arbeiten lagen zumeist in ungeschickter Hand; bloße Routine ersetzte vielfach das dichterische Nachempfinden, das hierfür notwendig war.

Die beiden ersten derartigen Versuche waren die Arbeiten von Schauspielern; sie wurden beide 1802 der Oeffentlichkeit übergeben; die eine hatte den auch schriftstellerisch nach verschiedenen Seiten tätigen Schauspieler Karl Friedrich Wilhelm Fleischer (1777—1831), die andere den bekannten Schauspieldichter und Theaterdirektor Wilhelm Vogel (1772—1843) zum Verfasser.

Fleischers Bearbeitung suchte den Schillerschen Jamben durch dementsprechende kleine Aenderungen da und dort „einen prosaischen Fluß" zu geben und ließ das ganze Stück, auch da wo der Text unverändert blieb, ohne Abteilung der Verse drucken, damit die gefürchtete Kontrebande der Jamben — ein charakteristisches Zeichen jener Zeit — dem Schauspieler gewissermaßen unmerklich in die Hände geschmuggelt werde. Wallensteins Lager wurde, wie bei den meisten Versuchen, das ganze Gedicht für einen Theaterabend zusammenzuziehen, völlig preisgegeben,

der Inhalt der Piccolomini in den ersten Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes zusammengedrängt. Der Rest des zweiten Aktes umfaßte die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod, so daß sich die drei letzten Akte Fleischers genau mit den drei letzten Akten des Schillerschen Schlußstückes deckten.

Besser und gleichmäßiger war die Verteilung des Stoffes bei Vogel, wo die beiden ersten Akte der Bearbeitung dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod entsprachen. Auch sonst zeigte Vogel die geschicktere und pietätvollere Hand und suchte verschiedenes, was Fleischer geopfert hatte, so unter anderem die ganze Figur Isolanis, für die Aufführung zu retten. Es ist sehr bezeichnend, daß in beiden Bearbeitungen die politischen und charakteristischen Teile der Tragödie, also diejenigen Teile, in denen der Dichter sein Bestes und Größtes gegeben hatte, unverhältnismäßig verkürzt und beschnitten wurden. Da und dort fehlten die einleitenden Szenen der Piccolomini, der ganze Bankettakt, die Wrangelszene. Dagegen standen beide Bearbeiter der Liebeshandlung und den lyrischen Partien, den Teilen des Werkes, in denen der Dichter seiner Zeit und ihrem Geschmacke bewußt oder unbewußt gewisse Konzessionen gemacht hatte, mit einer Schonung gegenüber, die in keinem Verhältnis stand zu den schmerzlichen Opfern, die nach der andern Seite gebracht wurden. Die Bearbeitung Fleischers wurde zum erstenmal im Dezember 1800 in Glogau, die von Vogel unter anderm im Oktober 1801 zu Frankfurt a. M. gespielt. Der Umstand, daß von dem Vogelschen Buche schon

drei Jahre nach seinem Erscheinen eine neue Auflage notwendig wurde, läßt auf eine ziemlich große Verbreitung dieser Bearbeitung auf den Theatern schließen.

Für eine Aufführung des Werkes in Dresden im November 1803 wurde die Vogelsche Fassung auf Körners Vorschläge hin einer Umarbeitung unterzogen, deren Text sich in einem handschriftlichen Buche des Mannheimer Theaterarchivs erhalten hat. „Vogel hatte — so unvernünftig abgekürzt, daß ich es nicht dabei lassen konnte," schrieb Körner am 31. Dezember 1802 an den Freund. Namentlich der von Vogel arg verstümmelte erste Akt von Wallensteins Tod mit dem großen Monologe, der Wrangelszene und dem Auftritt der Gräfin Terzky wurde auf Körners Veranlassung wieder hergestellt, die Zahl der Akte von fünf auf sechs ausgedehnt.

Auch in Wien wurde das Werk, als nach vielfachen Kämpfen mit der Zensur 1814 endlich die erste Aufführung des Wallenstein zustande kam, für e i n e n Theaterabend zusammengezogen. Der auf dem Theaterzettel als H. W—r bezeichnete, unbekannte Bearbeiter, der seine Einrichtung in demselben Jahr im Druck erscheinen ließ, kannte offenbar die Zusammenziehung Vogels, deren Anordnung und Verteilung des Stoffes er in der Hauptsache zu der seinen machte. Doch verfuhr er im ganzen konservativer als der ältere Bearbeiter und behielt einige wichtige Partien, die bei jenem fehlten, so einen Teil der einleitenden Szenen der Piccolomini, die Wrangelszene, Wallensteins Traumerzählung u. a. für die Aufführung bei. Dagegen stand er hinter Vogel zurück in der Behand-

lung des Textes, der sich vielfach — und zwar häufig ohne jeden ersichtlichen Grund — die willkürlichsten Umgestaltungen gefallen lassen mußte. Ein großer Teil dieser Aenderungen war allerdings durch die besonderen Wiener Zensurverhältnisse veranlaßt. Alle Stellen, in denen des Kaisers, des Wiener Hofes, des Hauses Oesterreich in einer irgendwie bedenklichen, d. h. in einer für den Hof nicht unbedingt schmeichelhaften Weise Erwähnung geschah, mußten gestrichen oder demgemäß verändert werden. Es wurde dabei mit einer Peinlichkeit verfahren, die einer besseren Sache würdig war. Selbst die bloße Erwähnung der „Kaiserburg" wurde ängstlich umgangen. Der Schluß von Butlers großer Lobrede auf den Friedländer im ersten Akte der Piccolomini:

> Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
> Hat aufgerichtet vor der Kaiserburg —

erhielt in dem letzten Vers die Variante:

> Hat aufgerichtet vor dem Palaste.

Völlig unstatthaft erschien Questenbergs sarkastische Aeußerung:

> Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser.

Er mußte dafür sagen:

> Hier ist der Fürst allein Herr und Gebieter.

Ganz und gar respektwidrig schien der Gedanke zu sein, daß das „Glück von Oesterreich" sich wenden könne; die Stelle wurde abgeändert:

> Nie wird das Glück verräterisch sich wenden

Auch Buttlers berühmtes Wort:

Dank vom Hause Oesterreich!

mußte selbstverständlich fallen und wurde durch die farblose Wendung ersetzt:

Dank! Spracht Ihr nicht so?

Daß Max Piccolomini das Recht seiner Liebe verteidigte mit den Worten:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben,

wurde als eine unstatthafte Einschränkung kaiserlicher Machtvollkommenheit angesehen; die Stelle erhielt die weniger bedenkliche Fassung:

Das Herz kennt kein geschriebenes Gesetz.

Wie die politische, so wütete auch die religiöse Zensur in dem Texte des Werkes und trieb manche ergötzliche Blüte. Alle Anspielungen auf die Glaubensspaltung, auf die evangelische Lehre, auf die religiöse Toleranz des Friedländers, ferner alle dem religiösen Leben entstammenden Ausdrücke und Vorstellungen wurden, wie auch sonst in Wien üblich, erbarmungslos beseitigt oder durch dementsprechende Aenderungen ihrer Bedenklichkeit beraubt.

Daß die Worte, in denen Gräfin Terzky über Thekla berichtet:

Zu spät vermißten wir sie, eilten nach;
Ohnmächtig lag sie schon in seinen Armen

dahin abgeändert wurden:

Zu spät vermißten wir sie, wollten nach;
Ohnmächtig brachte man sie auf ihr Zimmer

scheint ebenfalls durch die Rücksicht auf die Zensur veranlaßt zu sein. Nach ihren moralischen Anschauungen galt es wohl als anstößig, daß die Prinzessin „in den Armen" des schwedischen Hauptmanns lag — eine Auffassung, die nicht befremden kann, wofern man sich erinnert, daß es nach den denkwürdigen Instruktionen des berüchtigten Zensors Hägelin nicht zu dulden war, daß „zwei verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtraten".

Die Verstümmelungen dieser ersten Wiener Bearbeitung, die sich von 1814 bis 1826 auf dem dortigen Burgtheater erhielt und in dieser Zeit im ganzen 26mal in Szene ging, wurden zum großen Teile beseitigt in der neuen Einrichtung von Joseph Schreyvogel, die dieser für eine Neueinstudierung des Werkes im Jahre 1827 besorgte. Die schlimmsten Verballhornungen des Textes wurden ausgemerzt, die kleinen Veränderungen, die der Druck der Zensur notwendig machte, wurden auf das Notwendigste beschränkt und da, wo sie unvermeidlich waren, in eine etwas geschmackvollere Form gekleidet; die ganze Arbeit hatte ein wesentlich pietätvolleres und feinfühligeres Ansehen als die seines Vorgängers.

In der Art der Zusammenziehung der beiden Stücke für einen Abend schlug Schreyvogel einen neuen Weg ein. Im Gegensatze zu seinen Vorgängern gab er die ersten drei Akte der Piccolomini preis und eröffnete statt dessen das Stück mit dem bei den bisherigen Zusammenziehungen gestrichenen

Bankettakte, dem er als zweite Szene den fünften Akt der Piccolomini folgen ließ. Die folgenden vier Akte entsprachen nun in ziemlich unveränderter Form dem Inhalt von Wallensteins Tod, dessen letzte beide Akte, unter Ausmerzung der Szene der beiden Hauptleute, zu einem Akt verschmolzen wurden.

Schreyvogel ging bei dieser Art der Anordnung von dem Bestreben aus, in erster Linie Wallensteins Tod zur vollen Geltung zu bringen und sich dafür bei den Piccolomini auf die Teile zu beschränken, die ihm am meisten am Herzen lagen: auf das Bankett und die nachfolgende große Szene zwischen Vater und Sohn Piccolomini. Er setzte sich darüber hinweg, daß diese Anordnung des Stoffes vom Standpunkt der Gesamtökonomie hinter der der früheren Zusammenziehungen zurückstand; er setzte sich darüber hinweg, daß das Gastmahl der Generale in dem Gesamtwerk streng genommen nur episodischen Charakter trug und deshalb in einer Zusammenziehung, die sich auf das unbedingt Notwendige beschränkte, eher entbehrt werden konnte, als die wichtigen einleitenden Expositionsakte; er setzte sich darüber hinweg, daß das Bankett selbst, ohne jene vorangehenden Expositionsakte, an sich sehr wenig zum einleitenden Akkord des Gesamtdramas geeignet war, indem es den Zuschauer mitten in die im Fluß befindliche Handlung hineinversetzte, während alle erklärenden und exponierenden Momente völlig fehlten. Dafür gewann er den Vorteil, mit dem Bankettakt einen der glänzendsten Teile der ganzen Dichtung für die Aufführung zu retten; dies rückte alle doktrinären Bedenken, die einer solchen Anordnung ent-

gegenstanden, in den Hintergrund. Schreyvogels Bearbeitung des Gedichtes setzte bei den Zuschauern freilich eine Kenntnis des Originales voraus; sie begnügte sich damit, diesem die hervorragendsten Teile des Werkes vor Augen zu führen, verzichtete dagegen darauf, dem Probleme, die zehn Akte des Originals möglichst ökonomisch in ein gemeinverständliches Theaterstück zusammenzudrängen, eine befriedigende Lösung geben zu wollen.

Noch weniger wurde die Lösung dieser Aufgabe in der Bearbeitung erstrebt, die Karl Immermann einer Aufführung des Werkes an der von ihm geleiteten Düsseldorfer Bühne im März 1835 zugrunde legte. Es war dies im wesentlichen nur eine Aufführung von Wallensteins Tod, der als Auftakt der fünfte Akt der Piccolomini voranging. Die Einrichtung der Tragödie selbst bot dadurch Interesse, daß sie in verschiedenen Punkten von der traditionellen Uebung abwich. Immermann war im Gegensatze zu den meisten früheren Bearbeitern von dem Bestreben geleitet, das Hauptgewicht auf den politischen Teil des Gedichtes zu legen, „alles Sentimentalische und Müßige" dagegen nach Möglichkeit zu entfernen oder einzuschränken. Die Familienszenen, die Liebeshandlung, die rethorischen und lyrischen Partien wurden stark verkürzt und zusammengestrichen. Der zweite Akt umfaßte bloß die Szenen des Gegenspiels, die Gewinnung Isolanis und Buttlers durch Oktavio. Der dritte Akt begann mit dem an diese Stelle verlegten Gespräche Wallensteins mit Terzky und Illo und der Traumerzählung (W. T. II, 3) und schloß hieran ohne Verwandlung und mit Ueberspringung sämtlicher Frauen-

szenen die großen politischen Szenen des dritten Aktes, die sich ohne weitere Ortsveränderung und mit Auslassung des lyrischen Monologes „Du hast's erreicht, Oktavio" bis zu Marens Abschied hintereinander abspielten. Durch diese Anordnung wurden die Vorgänge des dritten Aktes zu einer außerordentlich starken dramatischen Wirkung zusammengefaßt. In die Chronologie des Werkes brachte diese Einrichtung freilich insofern einen Widerspruch, als die Unterredung Wallensteins mit Terzky und Illo auf den zweiten, die Vorgänge des dritten Aktes dagegen auf den dritten Tag der Handlung fallen. Da Oktavio in der ersten Szene erst im Begriffe steht, abzureisen, in der andern aber bereits der Erfolg seiner Machinationen gemeldet wird, können beide Szenen unmöglich unmittelbar aneinander gerückt werden, ohne daß die Chronologie der Vorgänge einen bedenklichen Stoß erleidet. Ueber den Eindruck des Werkes in Immermanns Bearbeitung und Inszenierung hat uns eine warme und anerkennende Kritik des Augenzeugen Grabbe in sehr lebensvoller Weise berichtet.

Die Versuche, die Wallensteinischen Stücke zu einem einteiligen Drama zusammenzuziehen, haben sich vereinzelt bis in die neuesten Zeiten herein fortgesetzt. Auch Alfred von Wolzogen hat sich dieses Gedankens bemächtigt und das Werk 1868 in Schwerin in einer einteiligen Bearbeitung, die ihren Weg dann auch auf das Stadttheater in Breslau fand (1869), auf die Bühne gebracht. Im Gegensatze zu sämtlichen früheren Bearbeitern nahm Wolzogen auch Wallensteins Lager auf, das freilich in arg ver=

stümmelter Fassung, etwa auf einen Vierteil seines Umfangs zusammengestrichen, den ersten Akt des kombinierten Stücks eröffnete; dessen zweite Hälfte bildete, unter Ausfall des ersten Aktes der Piccolomini, der Kriegsrat der Wallensteinischen Generale mit Questenberg. Der zweite Akt umfaßte den dritten, vierten und fünften Akt der Piccolomini, deren letzter sich ohne Ortsveränderung im Bankettsaal abspielte; die drei letzten Akte entsprachen dem Inhalt von Wallensteins Tod, in der Weise, daß der dritte und fünfte Akt je zwei, der vierte einen Akt des letzten Stücks umfaßte.

Da das ganze Werk in dieser Wolzogenschen Fassung nicht länger als drei Stunden und einige Minuten spielen sollte und an ganzen Akten nur der erste der Piccolomini gefallen war, so mußte der Rotstift im einzelnen vielfach in barbarischer Weise wüten. Dabei berührte sich Wolzogen namentlich in Wallensteins Tod vielfach mit den älteren Zusammenziehungen, vor allem mit der Bearbeitung von Vogel. Wie dieser, so gab auch er mit der Wrangelszene und der Szene der Gräfin Terzky den größten Teil des ersten Aktes preis und ließ Wallenstein aus eigener Initiative den entscheidenden Entschluß fassen; wie Vogel, so ließ auch er auf die einleitenden Auftritte dieses Aktes ohne Verwandlung die erste Hälfte des zweiten Aktes folgen; wie dieser suchte er den Vorgängen des dritten Aktes durch Tilgung der retadierenden Frauenszenen, des Wallensteinischen Monologes und des Auftritts der Kürassiere (III, 11—16) einen rascheren dramatischen Fluß zu geben.

Der wundeste Punkt von Wolzogens Bearbeitung aber

war die freie und willkürliche Behandlung des Schillerschen Textes. Da ihn, wie er im Vorwort versicherte, „die vielen Sechsfüßler und unrichtigen Jamben" auch bei Schiller „in seinem rythmischen Gefühl" störten, so scheute er sich nicht, an allen solchen Stellen und zahlreichen andern die schulmeisterliche Feile anzusetzen, die Sechsfüßler zu kürzen und die Vierfüßler zu verlängern, scheinbare sprachliche Härten zu mildern usw., ohne Empfindung für den eigenartigen Reiz, der solchen rythmischen Freiheiten und Unebenheiten vielfach innewohnt, und vor allem ohne Gefühl für die Pietät, die gegenüber einem klassischen Werke unter allen Umständen geboten war.

Auch der Einrichtung Wolzogens ist es nicht geglückt, und zwar noch weniger als den älteren Bearbeitungen, die außerordentlichen Schwierigkeiten, die sich der Zusammenziehung der Wallensteinischen Stücke auf den Umfang eines normalen Theaterabends entgegenstellen, erfolgreich zu überwinden und dem schweren Problem eine einigermaßen befriedigende Lösung zu geben. Keiner dieser Versuche hat auf der Bühne festen Fuß gefaßt.

Auf dem Theater hat sich das Gedicht vielmehr nach wie vor in der zweiteiligen Fassung erhalten, die ihm vom Dichter in der Druckausgabe des Werkes gegeben worden war. Auch in der Art der Abgrenzung der beiden Abende hielt man im allgemeinen wohl an der endgültigen Einteilung des Gedichtes fest. Doch scheint an einigen Theatern, zum Teil wohl veranlaßt durch die abweichende Anordnung der vom Dichter versandten Bühnenmanuskripte, ein Schwanken in dieser Beziehung stattgefunden zu haben.

So wurden beispielsweise bei der ersten Aufführung des Wallenstein in Mannheim (Wallensteins Lager am 12. Juli 1807, Die Piccolomini am 20. Dezember 1807, Wallensteins Tod am 1. Januar 1808), obgleich dabei gedruckte Bücher der Ausgabe von 1800 verwendet wurden, die Piccolomini mit dem ersten Akte von Wallensteins Tod geschlossen. In gleicher Weise war bei der ersten Aufführung des Werkes in Karlsruhe (Die Piccolomini am 6. August, Wallensteins Tod am 10. August 1820) die Abgrenzung beider Stücke zugunsten der Piccolomini verschoben worden. Auch in Weimar hatte man zunächst an der ursprünglichen Abteilung der Stücke, wie sie bei der dortigen Erstaufführung des Werkes bestanden hatte, festgehalten. Sie wurde auch dann nicht verändert, als man nach den ersten Aufführungen des Gesamtwerkes Wallensteins Tod später meistens allein spielte. Es kamen auf diese Weise also nur die drei letzten Akte des dritten Stückes nach der endgültigen Einteilung zur Aufführung. Um wenigstens die Traumerzählung für den Darsteller des Wallenstein zu retten, wurde diese, wie Gnast in seinen Erinnerungen berichtet, in die siebente Szene des dritten Aktes, die Unterredung zwischen Wallenstein und Terzky (also wohl nach W. T. 1616) eingeschoben.

Im allgemeinen jedoch bildeten solche Abweichungen von der endgültigen Anordnung des Dichters, seitdem die Tragödie durch die Druckausgaben verbreitet war, aller Wahrscheinlichkeit nach die Ausnahme. Ganz vereinzelt hat neuerdings Otto Devrient bei einer von ihm geleiteten Neueinstudierung des Gesamtwerkes in Oldenburg im No-

vember 1884 auf die erste Einteilung zurückgegriffen und die Piccolomini mit dem jetzigen zweiten Akte von Wallensteins Tod geschlossen. Wallensteins Lager wurde dabei an einem besonderen Abend zusammen mit dem Lied von der Glocke (am 9. Nov. 1884), die Hauptstücke an den beiden darauffolgenden Abenden gespielt.

Gesamtaufführungen des ganzen Werkes an zwei aufeinander folgenden Abenden, wie sie heute wenigstens an allen besseren Bühnen zur Regel geworden sind, gehörten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch ziemlich lange darüber hinaus zu den größten Seltenheiten. Wallensteins Lager wurde allein für sich gespielt, mit einem beliebigen andern Stücke, das recht oder schlecht dazu paßte, zu einem Theaterabend zusammengekoppelt. Von den beiden Hauptstücken, die ebenfalls ohne Zusammenhang gegeben wurden, verschwanden die Piccolomini in kurzer Zeit völlig von dem Spielplan. Sie wurden beispielsweise in Mannheim nach der ersten Aufführung vom Dezember 1807 nur ein einziges mal wiederholt und tauchten erst nach vielen Jahrzehnten, 1865, wieder im Spielplan auf. Auch in Karlsruhe wurde Wallensteins Tod von 1820 bis 1852, dem Beginne der Devrientschen Direktionsführung, im ganzen 21 mal gespielt, wogegen die Piccolomini in derselben Zeit nicht mehr als 5 Aufführungen erlebten. Im heimischen Stuttgart gar verschwanden die Piccolomini schon nach der ersten Aufführung (14. Januar 1810); Wallensteins Tod dagegen (zuerst am 21. Januar 1810) konnte bis zum Jahre 1818 im ganzen 16mal gegeben werden. Aehnlich war das Schick-

sal des ersten Stückes auf den andern Bühnen. Mit dauerndem Erfolge behauptete sich im Spielplan der Theater nur Wallensteins Tod; auch dieser aber meist nur in verstümmelter Form; selbst an der Berliner Königlichen Bühne wurde das Stück noch bis in die neuesten Zeiten herein mit Weglassung des ganzen ersten Aktes gespielt. Wallensteins Ansprache an Oktavio „Mir meldet er aus Linz, er läge krank" eröffnete den Abend; im zweiten Akt fehlte die ganze wichtige Szenenreihe des Gegenspiels, die Szenen Octavios mit Isolani, Buttler und Max. Die ganze Aufführung gab in der Regel nur die Folie für den paradierenden Wallensteinspieler.

Die namenlos unwürdige Art, womit man dem Werke des großen Dichters in der guten alten Theaterzeit begegnete, fand nur da und dort eine vereinzelte rühmliche Ausnahme. Eine solche Ausnahme bildete das Karlsruher Hoftheater unter der Leitung von Eduard Devrient. Hier wurde im Gegensatze zu dem sonst überall üblichen Schlendrian das Gesamtgedicht (zum erstenmal 1855) zur Aufführung gebracht. Von vereinzelten Fällen abgesehen, wo ein Gastspiel oder sonstige besondere Umstände die ausschließliche Vorführung des letzten Teils veranlaßten, wurden die drei Stücke von da an während der ganzen fünfziger und sechziger Jahre stets nur im unmittelbaren Zusammenhang an zwei aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt.

Auch am Wiener Burgtheater war noch unter Holbeins Direktion am 28., 29. und 30. September 1848 der ganze Wallenstein zum ersten Male aufgetaucht (am

ersten Abend: Wallensteins Lager, zusammen mit dem nach dem Französischen bearbeiteten Familiengemälde „Hausmütterchen"!). Aber auch unter Laubes Direktion stand die systematische, den Zusammenhang wahrende Pflege des Gedichtes bedeutend zurück hinter dem, was in dieser Beziehung gleichzeitig von Devrient in Karlsruhe geleistet wurde; Wallensteins Tod wurde in dem Zeitraum von 25 Jahren an der Burg mehr als doppelt so oft gespielt, als die Piccolomini. Es ist auffallend genug, daß sich Laube, der doch sonst vor den resolutesten dramaturgischen Operationen nicht zurückscheute, wo sie der theatralischen Wirkung nach seiner Ansicht zugute kamen, nicht des naheliegenden Gedankens bemächtigte, den ganzen Wallenstein für e i n e n Theaterabend einzurichten, ja daß ihn das schwere und interessante theatralische Problem, wie sein Schweigen hierüber in seinen dramaturgischen Schriften vermuten läßt, überhaupt zu keiner Zeit beschäftigt hat.

Einen allgemeinen Wandel zum Besseren brachten neuerdings erst die Gastspielreisen der Meininger und ihr tiefgreifender Einfluß auf die gesamte deutsche Theaterwelt. Die Aufführung des Gedichtes durch das Meiningische Hoftheater, das die drei Stücke stets in unmittelbarem Zusammenhang an zwei aufeinanderfolgenden Abenden spielen ließ, gehörte zu den verdienstlichsten Schöpfungen des fürstlichen Dramaturgen und hat in zahlreichen Punkten ein vortreffliches Vorbild geschaffen, dessen Einfluß sich keine bessere Bühne auf die Dauer zu entziehen vermochte.

In der Aufführung des Gesamtwerkes an zwei auf-

einanderfolgenden Abenden war gegenüber dem unverantwortlichen Schlendrian früherer Tage zweifellos ein bedeutender Fortschritt zu begrüßen. Eine wirklich befriedigende Lösung aber hatte das Problem auch hiermit nicht gefunden. Die mehr oder minder willkürliche Zerschneidung des Gesamtdramas in zwei Theaterabende war und blieb ein Kompromiß, demgegenüber auch heute noch alles das mit demselben Rechte gilt, was schon Körner in dem oben zitierten Briefe an Schiller dagegen eingewendet hatte.

Es war die Einsicht in das Mißliche dieses Kompromisses, was Veranlassung gab zu den im Laufe der letzten Jahrzehnte immer häufiger aufgetauchten Versuchen, die drei Wallensteinischen Stücke an e i n e m Tage zu spielen. Franz Dingelstedt gebührt das Verdienst, diesen auf alle Fälle sehr interessanten und dankenswerten Versuch 1859 in Weimar, zur Zentenarfeier des Dichters, zum ersten Male verwirklicht zu haben. Um die neueren Versuche dieser Art hat sich neben den Hoftheatern von Weimar und München vor allem Ludwig Barnay ein gewisses Verdienst erworben. Er hat gelegentlich seiner Gastspiele als Wallenstein an verschiedenen Orten, so in Magdeburg 1877, in Berlin (Nationaltheater) 1878, in Leipzig 1879, in Bremen 1881 mehrfache Aufführungen des ganzen Gedichtes an e i n e m Tage veranlaßt. Diese Aufführungen wurden da und dort wohl in der Weise geordnet, daß zwischen den einzelnen Stücken jeweils größere Pausen stattfanden, daß das Lager etwa um 12 Uhr mittags, die Piccolomini um 3 Uhr und Wallensteins Tod abends um 7 Uhr begannen. Am Königlichen Schauspielhaus in Berlin hat man bei

ähnlichen Versuchen in den Jahren 1902, 1906 und 1907 die Aufführung derart eingerichtet, daß Wallensteins Lager und Die Piccolomini nachmittags um ½3 Uhr, die von Wallensteins Tod abends um ½8 Uhr begann und gegen ¾11 Uhr endigte; dabei wurde die glückliche Besserung getroffen, daß der Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Stücke, entgegen der Einteilung des Buches, hinter den ersten Akt von Wallensteins Tod gelegt wurde.

Aber allen diesen Versuchen haftete der Mißstand an, daß die Dauer der Vorstellung, die mindestens sieben bis acht Stunden in Anspruch nahm, eine überlange war; sie stellte, auch wenn man die großen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Stücken berücksichtigt, an die Aufnahmefähigkeit des Publikums Forderungen, die das Normalmaß beträchtlich überschritten, und sie setzte durch die ganze Anordnung der Vorstellung Verhältnisse voraus, die in jeder Beziehung als Ausnahmeverhältnisse zu gelten haben. Vor allem aber wurde durch diese Art der Vorführung der Hauptmangel nicht beseitigt, der allen bisherigen Bühnendarstellungen des Gedichtes beinahe ausnahmslos anhaftete: die unglückselige Dreiteilung der Tragödie blieb unangetastet. Es blieben nach wie vor drei getrennte Stücke, die in einer Art von literarischem Experiment aneinander geschoben und durch dementsprechende Pausen getrennt hintereinander gespielt wurden. Jedes der beiden Hauptstücke behielt seine unorganische Gliederung, die es in fünf Akte zerhackte und das Gesamtwerk in ein elfaktiges Drama auseinanderzerrte. Die Einheit des Werkes in seiner bewundernswerten künstlerischen Anlage und sei-

nem glänzenden dramatischen Aufbau kam auf diese Weise nicht zur Anschauung. Dies wurde nur möglich, wenn man sich entschloß, die rein äußerliche und willkürliche Zerschneidung des eigentlichen Dramas in zwei Stücke wieder preiszugeben und den Versuch machte, den ursprünglichen Plan des Dichters wiederherzustellen.

---

# Wallenstein als fünfaktiges Trauerspiel

Als ein Trauerspiel in fünf Akten und einem Prolog ist Wallenstein von dem Dichter ursprünglich gedacht gewesen. Als fünfaktiges Trauerspiel nebst einem Prolog oder Vorspiel muß das Werk auf unsern Bühnen gespielt werden, wenn es theatralisch zu seinem Rechte gelangen soll. Dieses Trauerspiel, das in einem Zuge, an einem Theaterabend, nur mit entsprechend früherer Anfangsstunde, zu spielen ist, muß durch verständige Kürzungen einen derartigen Umfang erhalten, daß es die Spieldauer eines großen klassischen Werkes oder eines Wagnerschen Tondramas nicht allzu bedeutend überschreitet.

Mit einem Wort: das Ideal für eine würdige theatralische Vorführung des Gedichtes liegt in der schon mehrfach versuchten Herstellung eines einteiligen Theater-Wallenstein. Die verschiedenen nach dieser Seite unternommenen und oben gewürdigten Versuche waren im Grundgedanken und im Prinzip ohne Zweifel im Recht und handelten im Sinne und im Geiste des Dichters, der selbst eine derartige Zusammenziehung der Stücke für das Theater ins Auge gefaßt hatte. Was bei diesen Versuchen ver-

fehlt wurde, war nur die Art der Ausführung, die nicht entfernt auf der Höhe ihrer Aufgabe stand. Ein großer Irrtum bestand vor allem darin, elf Akte, die einen Gesamtumfang von 7623 Versen besitzen, etwa auf die Spieldauer von drei Stunden und einigem darüber reduzieren zu wollen. Das war natürlicher Weise unmöglich, ohne daß der Dichtung in unverantwortlicher Weise Gewalt geschah. Einem außergewöhnlichen Werke gegenüber war auch hinsichtlich der Forderungen an die Aufnahmefähigkeit des Publikums ein außergewöhnlicher Standpunkt angebracht; alle engherzige Pedanterie mußte verbannt werden. Was das Publikum gegenüber dem Wagnerschen Musikdrama unablässig mit Freuden und mit Begeisterung leistet, konnte gerechter Weise auch bei einem großen Nationalwerk auf dem Gebiete des rezitierenden Dramas von ihm gefordert werden.

Es ist sehr wohl möglich, das ganze Werk etwa um ein starkes Dritteil seines Gesamtumfangs zu verkürzen, ohne daß der Tragödie dadurch ein Schaden geschieht; vom theatralischen Standpunkt wird sie durch eine solche Kürzung, wenn sie nur in pietätvollen und feinfühligen Händen liegt, ganz bedeutend gewinnen. Von den 7623 Versen des Gesamtdramas können ungefähr 2900 Verse gestrichen werden, es bleibt ein Theaterstück von etwa 4720 Versen, das — zwei größere Pausen mit eingerechnet — bei ökonomischer Behandlung des dekorativen Teils in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann. Damit wäre ein Umfang gewonnen, der die Spieldauer der großen Wagnerschen Musikdramen und mancher

außergewöhnlichen Versuche, die man mit Don Karlos und dem ersten Teile von Goethes Faust unternommen hat, nicht erheblich überschreitet.

Man beginne die Vorstellung nach dem Vorbilde Bayreuths und dem des Münchener Prinzregententheaters nachmittags um 4 Uhr, oder spätestens um 5 Uhr, und man wird in der Lage sein, die Zuschauer nach 10 Uhr, im andern Fall um 11 Uhr, zu entlassen. Zwei größere Pausen, etwa nach dem Vorspiel und nach dem dritten Akte der Tragödie, sorgen für die leibliche Restaurierung des Publikums.

Ich treffe mit diesen Vorschlägen in der Hauptsache mit dem zusammen, was schon Karl Werder in seinen Vorlesungen über Schillers Wallenstein (zuerst gehalten 1860—1861, veröffentlicht Berlin 1889) über die Aufführung des Gedichtes geäußert hat (vgl. auch Otto Harnack in Bühne und Welt I, S. 355 ff.). Es ist bezeichnend genug für den trägen Schlendergang des deutschen Theaters, daß Werders einleuchtende Vorschläge, die nun seit 18 Jahren in dem heute leider vergriffenen Buche einer breiteren Oeffentlichkeit vorliegen, noch von keiner einzigen Bühne im Sinne des Verfassers verwirklicht worden sind.

Mit besonderem Nachdruck hat Werder in seinen Vorlesungen auf die Einheit und Unteilbarkeit des Gedichtes hingewiesen, das nur durch „die Rücksicht auf das Zeitmaß unserer Theaterabende und auf die Ausdauer und Fähigkeit des modernen Publikums im Aufnehmen und Genießen des poetischen Spieles — also eine Rücksicht auf Dinge der Gewohnheit, auf Relatives" willkürlich und ge-

waltsam in zwei ungleiche Hälften zerrissen wurde. „Das Stück ist unteilbar, das ist seine Natur. Als eine in ununterbrochenem Fortgang sich abrollende Katastrophe ist es geboren. Es teilen, heißt: seine Struktur zerreißen, die Katastrophe in zwei Hälften zerschneiden, die Handlung mitten in ihrem Schwunge entzwei brechen; ein Schlag ins Antlitz seiner Form — das ist die Teilung."

Und nur mit dieser Schädigung, so zeigt Werder im Folgenden, ist das Stück bisher gespielt worden. Für den Leser ist diese Schädigung weniger verhängnisvoll, denn ihn unterstützt die Phantasie, sie hebt die künstliche Scheidewand auf und stellt die ursprüngliche Kontinuität wieder her. Anders auf der Bühne, wo sich zwischen beide Teile des Dramas ein ganzer Tag dazwischen schiebt.

Auf der Bühne muß deshalb, so folgert Werder mit Recht, die Tragödie nach ihrem ursprünglichen Charakter wieder in ihre Rechte treten; sie muß in einem Zuge gespielt werden, um ein Dritteil ihres Umfangs verkürzt, mit Beseitigung der Trennung in verschiedene Stücke und unter Wiederherstellung der ursprünglich vom Dichter beabsichtigten Gliederung und Akteinteilung.

Es ist mit Genugtuung zu begrüßen, daß auch die neuere Aesthetik diesen Standpunkt bei der Betrachtung des Gedichtes immer mehr hervorzukehren sucht. Die neusten Kommentatoren des Werkes, vor allem Bellermann, Köster, Kühnemann und Minor*), weisen mit rühmens-

*) Bellermann, Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 3. Aufl. Berlin 1905 Bd. III. — Köster, Ausgabe des Wallenstein in Witkowskis Meisterwerken der deutschen Bühne. Bd. 2, 3.

werter Einstimmigkeit darauf hin, daß man gegenüber der Komposition des Schillerschen Wallenstein nur dann den richtigen Standpunkt und das richtige Verständnis gewinnt, wenn man sich daran gewöhnt, das ganze Werk als ein von einem Vorspiel eingeleitetes, fünfaktiges Drama zu betrachten und sich dessen ursprünglich vom Dichter beabsichtigte Gliederung zu rekonstruieren sucht.

Ueber diese Gliederung des Gesamtdramas kann hinsichtlich der Hauptpunkte kaum ein Zweifel bestehen. Sie ergibt sich gleichsam von selbst, sobald man das Werk als ein Ganzes ins Auge faßt. Nur in Einzelheiten, so namentlich darin, wie die mittleren Akte gegeneinander abzugrenzen sind, gehen die Meinungen auseinander.

Jeder Zweifel ist ausgeschlossen über den Umfang des ersten Aktes, der entsprechend den hinlänglich bekannten ursprünglichen Intentionen des Dichters die beiden ersten Akte der Piccolomini zu umfassen hat. Er enthält die ganze Exposition, bringt mit der Darlegung der kaiserlichen Forderungen durch Questenberg das erregende Moment und schließt wirkungsvoll mit der scheinbaren Niederlegung des Kommandos durch Wallenstein.

Der zweite Akt zeigt die häuslichen und die politischen Intrigen, die den Feldherrn zum Entschlusse zu treiben suchen: die Bemühungen der Gräfin Terzky, Max Piccolomini an Thekla zu fesseln, und die Ueberlistung der

---

Leipzig 1903. — Kühnemann, Schiller, München 1905. Vgl. dazu: Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein. Marburg 1889. — Minor, Ausgabe des Wallenstein in der Cottaschen Säkularausgabe der sämtl. Werke, Bd. V.

Generale durch den erschlichenen Revers; zum Schlusse das Moment, das die Handlung ins Rollen bringt und die Entscheidung unmittelbar vorbereitet: die Nachricht von der Gefangennahme Sesins. Dieser Akt hat also den dritten, vierten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Werder, Kühnemann und Minor möchten im Gegensatze zu Bellermann und Köster, die hierin unbedingt das Richtige treffen, den zweiten Akt schon mit dem Bankettakte schließen und das Folgende, die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini, in den Anfang des dritten Aktes verweisen. Aber diese Anordnung wäre nicht zu empfehlen, selbst wenn der Dichter selbst in seinem ursprünglichen Plane diese Einteilung gewählt haben sollte. Aeußerlich bietet das Bankett sicherlich einen sehr effektvollen theatralischen Abschluß; aber von dem höheren Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf erst die folgende Szene, der fünfte Akt der Piccolomini, den zweiten Akt des Gesamtdramas zu Ende führen.

Das Gastmahl der Generale ist in der Struktur des Ganzen streng genommen nur eine Episode, oder, wenn man will, ein nachträgliches Stück der Exposition. Was für die Handlung im strengsten Sinne notwendig ist, ist nur der Entschluß Illos, sich der Generale durch die Klausel des Reverses zu versichern. Erfährt der Zuschauer im Folgenden, daß die List des Generalfeldmarschalls gelungen ist, so ist seine Wißbegierde vollauf befriedigt. Die sichtliche Darstellung des Gastmahls wäre an sich keine Notwendigkeit. Auch wenn man der Gestalt von Max Piccolomini eine solche Bedeutung im Gesamtdrama bei-

legen wollte, wie es beispielsweise Fielitz (Studien zu Schillers Dramen, 1876) tut, der die „künstlerische Einheit" der Piccolomini um jeden Preis zu retten versucht, so könnte man den Bankettakt nur als den vorbereitenden Akkord für das wichtige nächtliche Gespräch des fünften Aktes betrachten — vorbereitend insofern, als die Vorgänge beim Bankett für Octavio die Veranlassung werden, seinen Sohn mit der Wahrheit bekannt zu machen. Es ist durchaus kein Zufall, daß der Bankettakt in einigen der älteren zusammenziehenden Bearbeitungen ganz und gar gestrichen war. Dieser Strich machte der nüchternen Kalkulation jener Bearbeiter über die Oekonomie des Werkes alle Ehre — weniger freilich ihrem künstlerischen Empfinden für die unerreichte Schönheit dieses Aktes. Im Gesamtdrama aber darf der zweite Akt nicht mit der, allerdings höchst wirksamen, aber doch nur episodenhaften Szene des Bankettes schließen. Der einzig richtige Schlußakkord dieses Aktes ist die Nachricht von der Gefangennahme Sesins — das Moment, das die Haupthandlung in energischer Weise weiterführt und zum Höhepunkt im folgenden Akte des Dramas überleitet. Auch theatralisch schließen sich diese drei Akte der Piccolomini vortrefflich zu einem wirksamen Ganzen zusammen; den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des rauschenden Banketts, das von den beiden intimen Szenen, im Frauengemache einerseits, im Octavios Zimmer andererseits, flankiert wird. Da die Liebesszenen im ersten Drittel des Aktes sehr energische Kürzungen verlangen, wächst der Umfang dieses zweiten Aktes durchaus nicht über das normale Maß hinaus.

Der dritte Akt des Dramas entspricht genau dem ersten Akte von Wallensteins Tod. Er führt die Handlung auf ihren Höhepunkt: den endgültigen Abschluß Wallensteins mit den Schweden. An dieser Stelle, also mit Wallensteins Worten:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte usw.

muß der dritte Akt, wie auch Werder und Minor richtig erkannt haben, unbedingt schließen. Ihm mit Kühnemann noch die erste Hälfte des zweiten Aktes von Wallensteins Tod, also die Szene zwischen Wallenstein und Max sowie die Traumerzählung, oder mit Bellermann und Köster den ganzen zweiten Akt anzureihen, wäre wenig angebracht. Der zweite Akt von Wallensteins Tod, der hauptsächlich der Entwicklung des Gegenspieles dient, der Gewinnung Isolanis und Buttlers durch Octavio, gehört schon der Umkehr an und hat deshalb in der Oekonomie des Gesamtdramas seinen Platz im vierten Akte zu finden. Was den Szenen des Gegenspiels vorangeht, die Entsendung Octavios, Wallensteins Unterredung mit Max und die Traumerzählung, ist nur der einleitende Akkord für die Szenen der Umkehr und dient vor allem dazu, den tragischen Kontrast von Octavios Treulosigkeit zu Wallensteins blindem Vertrauen in den Freund in die richtige Beleuchtung zu rücken. Wenn Kühnemann den dritten Akt mit der Unterredung der beiden Piccolomini (P. V) beginnen und ihn mit der Traumerzählung, deren geistigen Mittelpunkt er ebenfalls in Octavio erblickt, schließen lassen möchte, um da-

durch gewissermaßen die „bittere Ironie", das tragische Verhängnis, das Octavios Freundschaft für Wallenstein bedeutet, zum Ausdruck zu bringen, so sind das mehr oder minder doktrinäre und allzu abstrakte Erwägungen, als daß sie für die Bühnengestaltung des Werkes entscheidend sein könnten. Auch hat Kühnemann in seiner früheren Schrift (Die Kantischen Studien Schillers) mit vollem Recht hervorgehoben, daß Octavios Entsendung durch Wallenstein in überaus feiner Weise die Umkehr der Handlung einleitet. „Es ist ein prachtvoll konzentrierter Beginn der Umkehr, daß Wallenstein gerade den Octavio zur Führung der auswärtigen Truppen entsendet und sich hiermit selbst in die Hände des Mannes überliefert, der ihn bereits umgarnt hat. Hier werden die zerstreuten Fäden zusammengefaßt, das Verderben Wallensteins ist besiegelt; nachdem Octavio mit der ihm eigenen Sicherheit noch Isolan und Buttler gewonnen, im Heere die Nachricht vom Verrat des Feldherrn verbreitet hat, ist jede Aussicht auf Rettung geschwunden." Darnach kann nicht der mindeste Zweifel bestehen, daß jene die Umkehr einleitenden Szenen im Gesamtdrama den Anfang des vierten Aktes zu bilden haben.

Der Höhepunkt des Dramas aber kann nirgends anders liegen als am Ende des ersten Aktes, in Wallensteins Entscheidung. Hier also hat auch der Akteinschnitt seinen Platz zu finden. Auch theatralisch würde die bedeutende Wirkung dieses Aktes durch die unmittelbare Anreihung der nächstfolgenden Szenen sehr geschwächt werden. Daß dieser dritte Akt in seinem äußeren Umfang etwas zurücksteht hinter den übrigen Akten des Gesamtdramas, kommt

dabei nicht in Betracht; nicht die Zahl der Verse, sondern der Reichtum des inneren Geschehens ist maßgebend und erhebt diesen Akt zum organischen Mittelpunkt in dem Bau des Gesamtwerks.

Der vierte Akt des Dramas hat den zweiten und dritten Akt von Wallensteins Tod zu umfassen: nach dem einleitenden Akkord der Traumerzählung die Machinationen des Gegenspiels, dann der rapide äußere Niedergang des Helden bis zur Trennung von Max Piccolomini. Diesen zweiten und dritten Akt, wie Werder es wollte, als zwei getrennte Akte, den vierten und fünften des Gesamtdramas, bestehen zu lassen und dieses dafür in sechs Akte zu gliedern: dafür liegt keine Notwendigkeit vor. Beide Akte gehören der Umkehr an und fügen sich auch theatralisch, wie weiter unten zu zeigen ist, vortrefflich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen.

Gegen diese Anordnung könnte, wie es vonseiten Bellermanns geschehen ist, nur der eine Einwand erhoben werden: daß sie mit der chronologischen Anlage des Werkes insofern nicht zu vereinigen sei, als nun mitten im vierten Akte ein Wechsel des Tages eintrete. Das ganze Werk spielt sich bekanntlich innerhalb des Zeitraums von vier Tagen ab. Das Lager und die Piccolomini nehmen den ersten Tag in Anspruch, wobei deren fünfter Akt in die nächtlichen Morgenstunden des zweiten Tages hineinragt; der erste und der zweite Akt von Wallensteins Tod fallen auf den zweiten Tag, der dritte Akt auf den dritten, der vierte und fünfte auf den Abend des vierten Tags. Im Gesamtdrama gestaltet sich die chronologische Anord-

nung derart, daß das Vorspiel und die beiden ersten Akte dem ersten Tag, der dritte und die erste Hälfte des vierten dem zweiten, dessen zweite Hälfte dem dritten und der fünfte Akt dem vierten Tage zufallen. Der hierdurch bedingte Wechsel des Tages innerhalb des vierten Aktes ist bei der Aufführung indessen in keiner Weise störend. Dem ungelehrten Zuschauer kommt die eigentümliche Chronologie der Tragödie überhaupt nicht zum Bewußtsein. Er hat am Schlusse der Vorstellung das Gefühl, daß er eine ganze Welt durchlebt und einen langen Zeitraum durchschritten hat. Der ungelehrte Zuschauer wird zunächst einigermaßen erstaunt sein, wenn man ihm mitteilt, daß die Handlung, deren Zeuge er war, nicht mehr als vier Tage in Anspruch nahm. Dieses Resultat wird erst durch den nüchtern nachprüfenden und nachrechnenden Verstand gewonnen. Das ist eben die charakteristische Eigenheit bei der Behandlung der Zeit in Schillers Dramen, daß sie in dem Zuschauer durch den Reichtum des äußeren und inneren Geschehens die Täuschung erweckt, als habe er weite Zeiträume durchlebt, während die Vorgänge tatsächlich so gruppiert und zusammengedrängt sind, daß sie nicht mehr als wenige Tage in Anspruch nehmen. Da der Zuschauer sich über die wirkliche chronologische Folge der Ereignisse, falls er nicht mit der kritischen Sonde des Philologen bewaffnet ist, im Unklaren bleibt und er nur die pragmatische Folge der Vorgänge im Auge behält, ist es für ihn völlig gleichgültig, ob sich der Wechsel des Tages innerhalb des Aktes bei einer Verwandlung oder in dem Zwischenraum zwischen zwei Akten vollzieht. Für die Gliederung der Akte aber

ist nicht die äußerliche Chronologie, sondern die innerliche Zusammengehörigkeit der Vorgänge und ihre Stellung und Bedeutung im Bau des Dramas entscheidend. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akte hinter den ersten Akt von Wallensteins Tod zu legen, wogegen dessen zweiter und dritter Akt zu einem Ganzen zusammenzufassen sind.

Bei der Erwägung dieser Frage ist im übrigen auch d a s zu beachten, daß Schiller selbst sich bei der Ausführung des Werkes der Chronologie nicht immer klar bewußt war oder vielleicht absichtlich darüber keine vollständige Klarheit schaffen wollte. So sagt Isolani in seiner Unterredung mit Octavio (W. T. 984):

> Er halten's hier noch viele mit dem Hof
> Und meinen, daß die Unterschrift von neulich,
> Die abgestohlne, sie zu nichts verbinde.

Dieses „neulich" ist ungenau und irreführend. Die Unterredung Octavios mit Isolani spielt am zweiten Tage des Dramas, die Vorgänge mit der abgestohlenen Unterschrift fallen auf den Abend des vorangehenden Tages. Isolani kann also unmöglich von der „Unterschrift von neulich" reden, man müßte denn eine höchst mangelhafte Funktion seines Gedächtnisses infolge des nächtlichen Trinkgelages bei ihm voraussetzen. Wilhelm Vogel war daher vom Standpunkt der mathematischen Genauigkeit vollkommen im Recht, wnn er das „neulich" des Originals in seiner Bearbeitung durch das chronologisch richtige „gestern" ersetzte. Eines ähnlichen, schon vielfach be-

sprochenen Versehens hat sich Schiller im vierten Akte des letzten Stückes schuldig gemacht, wo er Wallenstein mit Bezug auf das Gefecht bei Neustadt sagen läßt (W. T. 2619):

> Ein starkes Schießen war ja diesen Abend
> Zur linken Hand, als wir den Weg hieher
> Gemacht.

Das Gefecht, von dem hier die Rede ist, Maxens Ueberfall des schwedischen Lagers, hat bereits am Abend des vorangegangenen Tages stattgefunden, sonst müßte Max („Heut' früh bestatteten wir ihn") schon v o r seinem Tode begraben worden sein. „Diesen Abend," wie Bellermann möchte, im Sinne von „letzten Abend" verstehen zu wollen, ist unmöglich. Die Szene selbst spielt am Abend und zwar am vorgeschrittenen Abend; Buttler sagt:

> Der Sonne Licht ist unter,
> Herab steigt ein verhängnisvoller Abend.

In solcher Stunde kann niemand von „diesem" Abend sprechen, wenn er den Abend des vorangegangenen Tages meint. Es bleibt also nichts übrig, als ein Versehen des Dichters anzunehmen; es müßte an der betreffenden Stelle heißen: gestern Abend.

Andererseits würde der Zusammenhang der Stelle darauf deuten, daß Wallenstein hier von den Eindrücken des soeben verlaufenden Abends und nicht von denen des vorangegangenen Tages spricht. Auch bliebe die auffallende Tatsache, daß die Nachricht von dem Neustädter Tref-

fen volle 24 Stunden dazu brauchte, den relativ kleinen Weg von Neustadt nach Eger zurückzulegen.

In gleicher Weise widersprechen sich Wallensteins Worte (W. T. 1821):

> Morgen stößt
> Ein Heer zu uns von sechzehntausend Schweden —

und Terzkys Worte (W. T. 2755):

> Nun soll's bald anders werden! Morgen ziehn
> Die Schweden ein, usw.

Denn beide Aeußerungen fallen auf zwei verschiedene Tage (vgl. auch: Julius Petersen, Schiller und die Bühne, Berlin 1904, S. 121 und 130).

Alle diese Umstände deuten darauf hin, daß der Dichter selbst es mit der Chronologie im Einzelnen nicht sehr genau nahm. Um so weniger liegt ein Grund vor, bei der Gliederung des Gesamtdramas einer kleinlichen Rücksicht auf die Chronologie eine entscheidende Rolle einzuräumen.

Der fünfte Akt der Tragödie entspricht — darüber kann natürlich keine Meinungsverschiedenheit herrschen — den beiden letzten Akten von Wallensteins Tod. Er bringt die Katastrophe, den Untergang des Helden, und das lyrische Nachspiel der Liebeshandlung in dem Botenbericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschluß zur Flucht.

Die Szene Buttlers mit Deveroux und Macdonald in diesem letzten Akte möchte Werder bei einer zusammenhängenden Aufführung des Gesamtdramas getilgt wissen. Er

kann sich hierin mit einem gewissen Recht auf das Urteil Tiecks berufen, der trotz seiner allzu schroffen Ablehnung dieser Szene darin doch das Richtige sagt, daß „hier gegen den Schluß ein so geringer und dünner Ton anklingt, wie keiner im ganzen Gedichte". Gewiß ist die Szene an sich betrachtet nicht ohne starken dichterischen Reiz und enthält — neben weniger Gelungenem — eine Reihe vortrefflicher, sehr charakteristischer Züge. Aber im Zusammenhang des Werkes, an der Stelle, wo sie steht, ist sie, wie Werder mit Recht betont, nicht nur entbehrlich, sondern sie hält auf und schädigt den Gesamteindruck. Auf Theklas Ende und Flucht darf nur e i n e s folgen: das Ende Wallensteins; jede Zwischenhandlung ist hier von Uebel.

„Sähe man einmal das ganze Werk in e i n e m Zuge gespielt, so würde augenblicks deutlich sein, daß in der großen und reichen Handlung die Szene in Wahrheit k e i n e S t ä t t e hat, weder dem Geiste der Handlung noch ihrem Raume nach — obwohl sie aus dem Bedürfnis, diesen zu füllen, entstanden ist; aber aus einem nur vermeinten und momentanen."

Entscheidend ist vor allem die von Werder hier angedeutete und schon oben (S. 4) berührte Entstehungsgeschichte dieser Szene. Sie war in der ursprünglichen, fünfaktig gegliederten Tragödie nicht enthalten und verdankte ihre nachträgliche Einschaltung nur einer Aeußerlichkeit: dem Bedürfnis, mit dem Rest des Stückes (Theklaszene und letzte Wallensteinszene) noch zwei ganze Akte zu füllen. So erhielt sie ihre Stelle bei der ersten Weimarer Einteilung zu Beginn des vierten Aktes, v o r der Theklaszene, erst bei

der endgültigen Einteilung rückte sie dahinter an ihren jetzigen Platz, an den Beginn des fünften Aktes. Spielt man das Werk nach der bestehenden Uebung und nach der endgültigen Abteilung, so eröffnet die Szene nach einer längeren Aktpause den letzten Akt des zweiten Abends. Der „geringe und dünne Ton" der Szene wird durch die vorangehende Unterbrechung weniger störend empfunden. Anders bei der Vorführung des Gesamtdramas, wo sich die beiden letzten Akte von Wallensteins Tod zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenschieben. Hier würden sich an die ätherischen Töne der Theklaszene sofort und ohne jeden Uebergang die höchst realen Diskussionen Buttlers mit den beiden robusten „Soldaten der Fortuna" anschließen. Die beiden Hauptleute würden dem schwedischen so nahe gerückt werden, daß man, um mit Werder zu reden, „die Stimme des letzteren noch im Ohre hat, wenn die harte Dissonanz der anderen einsetzt". Es ist zweifellos, daß die Szene bei dieser Art der Anordnung weit mehr als ein Fremdkörper im Organismus des Ganzen empfunden würde, als bei den sonst üblichen Arten der Darstellung.

So überwiegen die Gründe, die eine Weglassung dieser Szene bei der Aufführung des Gesamtdramas empfehlen. Der Verzicht darauf ist auch deshalb anzuraten, da die Szene nur dann auf der Bühne zur Geltung kommt, wenn für die beiden Hauptleute, was unter normalen Verhältnissen niemals oder nur äußerst selten der Fall ist, erste darstellerische Kräfte zur Verfügung stehen. Auf alle Fälle aber gewinnt der fünfte Akt der Tragödie an Einheit und Geschlossenheit.

Die Vorteile, die eine derartige, nach dem ursprünglichen Plane des Werkes geordnete Aufführung des ganzen Dramas in einem Zuge gegenüber der beliebten Zweiteilung der Tragödie bietet, sind unermeßlich. Jetzt erst wird der niemals genug zu bewundernde Aufbau des gewaltigen Werkes zur klaren Anschauung kommen, jetzt erst wird die Tragödie, die bis dahin mehr oder minder nur in ihren einzelnen Teilen gewirkt hat, in ihrer dramatischen Ganzheit wirken und ihre eminenten dramatischen und theatralischen Vorzüge in unverminderter Leuchtkraft erglänzen lassen. Anstelle des elfaktigen Werkes, das am Punkte der höchsten dramatischen Spannung in zwei ungleiche und unorganische Hälften auseinanderklafft, das in jeder dieser beiden Hälften durch den bei zahlreichen Verwandlungen und Aktpausen sich herabsenkenden Vorhang in eine Menge größerer und kleinerer Stücke zerhackt wird, tritt die von dem herrlichen Vorspiel eingeleitete und nach dem ursprünglichen Plane des Dichters in fünf gewaltige Akte gegliederte Tragödie. Daß diese Gliederung des Werkes bei der Aufführung klar und scharf zur Anschauung käme, müßte die erste und wichtigste Sorge für die künstlerische Leitung sein. Die ganze dekorative Einrichtung müßte unter Verzicht auf allen kleinlichen und umständlichen modernen Ausstattungsprunk in erster Linie darauf bedacht sein, daß sämtliche Verwandlungen innerhalb des Aktes mit Blitzesschnelle vollzogen werden können. Wenn irgend möglich, müßte die offene Verwandlung in ihre Rechte treten, sodaß sich die Anwendung des Vorhangs ausschließlich auf die Aktschlüsse beschränken kann.

Der wundervolle Aufbau der ersten drei Akte bis zu Wallensteins Abschluß mit den Schweden würde nun zum ersten Male auf dem Theater zu seiner vollen Geltung kommen. Was bis dahin unter dem Namen der Piccolomini gespielt wurde, durch ein viermaliges Fallen des Vorhangs und vier mehr oder minder lange Aktpausen in fünf Abteilungen zerstückt, schiebt sich nun in zwei äußerlich wie innerlich gleich bedeutende Akte zusammen, deren Vorführung nur an einer Stelle durch das Niedergehen des Vorhangs und eine Pause unterbrochen wird. Im ersten dieser Akte kommt die zusammenhängende Exposition zu ihrem ungeschmälerten Recht, im zweiten treten die prachtvollen Kontrastwirkungen, die der Dichter hier beabsichtigt hat, zum ersten Male in die richtige Beleuchtung. Den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des Banketts, das nun erst durch die unmittelbar vorangehenden Liebesszenen im engen, traulichen Frauengemach seine wirksame Folie erhält. Die Tafelmusik, die schon während Theklas Monolog vernehmbar wird, bildet den natürlichen Uebergang von einer Szene in die andere. Der außerordentliche Gewinn, den die unmittelbare, durch eine blitzschnelle Verwandlung vermittelte Aneinanderreihung dieser beiden Szenen bringt, tritt erst dann in die richtige Beleuchtung, wenn man sich des törichten Brauches vieler Bühnen erinnert, die Hauptpause bei der Aufführung der Piccolomini an diese Stelle, hinter den dritten Akt des Stückes, zu legen. Keine Stelle ist weniger geeignet für eine Pause; schon eine kurze Aktpause, wie sie die endgültige Einteilung des Werkes bei Schiller bedingt, ist ein Unding; wieviel

mehr eine länger dauernde sogenannte Erholungspause, die hier geradezu tödlich ist für die Stimmung und die Aufrechterhaltung des dichterischen Zusammenhangs! Von dem gleichen Vorteil für die Gesamtwirkung ist die unmittelbare Anreihung der nächtlichen Unterredung zwischen beiden Piccolomini an die Bankettszene. Auch hier wieder der wundervolle Gegensatz des rauschenden Festes mit der für Wallensteins Unternehmung scheinbar so wichtigen Gewinnung des Reverses zu der mitternächtlichen Stille jenes geheimen Gespräches, das Max Piccolomini die Augen öffnet, das die in Octavios Gestalt hinter dem Friedländer daherschleichende Nemesis enthüllt und das mit der Nachricht von Sesins Gefangennahme die bevorstehende Entscheidung ins Rollen bringt. Wie prachtvoll schließen sich nun die Ereignisse in diesem dreigegliederten Akte zu einem mächtig und wirkungsvoll aufgebauten dramatischen Ganzen zusammen!

Nach Schluß dieses zweiten Aktes, wo der Zuschauer sonst in einem Momente höchster Spannung nach Hause entlassen wird, hat nur eine ganz kurze Pause stattzufinden: dann folgt sofort der dritte Akt, der Wallenstein in den Frühstunden derselben Nacht in seinem astrologischen Turme findet; auch zeitlich schließen sich die Vorgänge dieses Aktes unmittelbar an die Ereignisse des vorigen Aktes an. Schon dieses äußeren Zusammenhangs wegen darf nach dem zweiten Akte nur eine ganz kurze Unterbrechung stattfinden. So ziehen die ersten drei Akte der Tragödie im engsten Zusammenhang, nur von zwei kurzen Aktpausen unterbrochen, in mächtiger dramatischer Steigerung an den

Augen des Zuschauers vorüber. Erst nach dem Höhepunkte des dritten Aktes darf eine längere Unterbrechung des Spieles eintreten; an diese Stelle ist die große Pause zu legen, die der leiblichen Restaurierung der Hörer dient; sie werde in Anbetracht der langen Dauer der Vorstellung etwa auf eine halbe Stunde ausgedehnt. Dann folgen die beiden letzten Akte der Tragödie, ebenfalls nur an einer Stelle durch das Fallen des Vorhangs unterbrochen.

Der vierte Akt gliedert sich in ähnlicher Weise wie der zweite Akt in drei szenische Bilder: die einleitende Szene bei Wallenstein, dessen Unterredung mit Max und die Traumerzählung, dann die Szenen des Gegenspiels in Octavios Wohnung, endlich die große Szenenreihe, die den ganzen Abfall und den Niedergang bis zu Maxens Losreißung zusammenfaßt. Diese Szenen, die dem dritten Akte von Wallensteins Tod entsprechen, sind, wie es auch bei der Aufführung an zwei Abenden vielfach zu geschehen pflegt, unter Beseitigung der Verwandlung nach III, 12 auf e i n e n Schauplatz zusammenzulegen. Die beiden völlig unnötigen Frauenszenen III, 11 und 12, in denen die Herzogin den Abfall ihres Gatten erfährt, ebenso Wallensteins Monolog „Du hast's erreicht, Octavio!" (III, 13), dessen lyrisches Intermezzo den dramatischen Fluß der Handlung hier in störender Weise hemmt, sind zu beseitigen und aus Wallensteins Worten „Jetzt ficht' ich für mein Haupt und für mein Leben" unmittelbar in die an Illo und Terzky gerichtete Rede „Mut, Freunde, Mut! Wir sind noch nicht zu Boden" (W. T. 1819) überzugehen. Durch diese Zusammenziehung wird der überwältigende Eindruck der

Schlag auf Schlag über Wallensteins Haupt hereinbrechenden Hiobsposten und damit die dramatische und theatralische Wirkung dieser Szenen ganz bedeutend gesteigert. Der Vorteil, der der Aufführung hieraus erwächst, fällt umso mehr ins Gewicht, wenn man sich erinnert, daß die von dem Dichter vorgeschriebene Verwandlung in einen „großen Saal" vor III, 13 an vielen Bühnen sogar in einen Aktschluß verwandelt und dieser Akt dadurch in zwei durch eine größere Pause getrennte Akte auseinandergerissen wird. Man kann den Bau dieser Szenen kaum auf eine törichtere Weise zugrunde richten. Auch die Frauenszenen, die den dritten Akt von Wallensteins Tod einleiten (Auft. 1-3), die, wie schon Tieck richtig erkannte, die Handlung allzu lange aufhalten, die für die Charakteristik nichts wesentliches Neues bringen und in der Tat sehr leicht entbehrt werden können, sind bis zum Auftritt Wallensteins mit Illo zu tilgen. Dies ist bei der Aufführung des Gesamtdramas umso mehr zu befürworten, als hierbei die Szenen in Octavios Wohnung und die folgenden Szenen in den friedländischen Gemächern unmittelbar aneinanderrücken. Nach der Abschiedsszene zwischen Octavio und Max, die in der politischen Tragödie an sich schon einen gewissen lyrischen Ruhepunkt bedeutet, dürfen in den breit angelegten Gesprächen der drei Frauen nicht abermals Szenen folgen, die mehr oder minder lyrischen Charakter tragen und die Haupthandlung selbst in keiner Weise fördern. Nach der Verwandlung, die dem Abschied Octavios von seinem Sohne folgt, muß alsbald wieder die politische Handlung in kräftigen Tönen („Es ist noch still im Lager?") einsetzen. Die sze-

nische Anordnung, die der vierte Akt des Gesamtdramas erfährt, bringt den weiteren großen Gewinn, daß die Traumerzählung in der einleitenden Szene des Aktes mit der Nachricht von Octavios Verrat näher zusammenrückt, anstatt durch einen Akteinschnitt von ihr getrennt zu sein. Die tragische Ironie in Wallensteins Sternenglauben tritt dadurch in hellere und wirksamere Beleuchtung. Das Zusammengehörige fügt sich in diesem vierten Akte zu einem dramatisch vortrefflich gebauten Akte zusammen, anstatt daß es, wie bisher, durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs mit einer oder gar zwei Aktpausen in mehrere Stücke auseinandergerissen wird.

Dasselbe gilt von dem fünften Akte der Tragödie; er faßt nun in drei sehr glücklich kontrastierenden szenischen Bildern die ganze Katastrophe zusammen, die in Wallensteins Tod sehr zu ihrem Nachteil zwei Akte, bei der ursprünglichen Weimarer Einteilung sogar drei volle Akte in Anspruch nahm.

Die szenische Anordnung des Gesamtdramas würde sich darnach in folgender Weise zu gestalten haben:

Vorspiel = W. L.

I. Akt:

1. Saal auf dem Rathause zu Pilsen. = P. I.
2. Saal beim Herzog von Friedland. = P. II.

II. Akt:

1. Ein Zimmer. = P. III.
2. Bankettsaal. = P. IV.
3. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. = P. V.

III. Akt:

Ein Zimmer zu astrologischen Arbeiten eingerichtet. = W. T. I.

IV. Akt:

1. Ein Zimmer bei Wallenstein. = W. T. II, 1—3.
2. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. = W. T. II, 4—7.
3. Zimmer wie zu Anfang des Aktes. = W. T. III, 4—11, 14—23.

V. Akt:

1. In des Bürgermeisters Hause zu Eger. = W. T. IV, 1—8.
2. Ein Zimmer bei der Herzogin. = W. T. IV, 9—14.
3. Saal mit Galerie. = W. T. V, 3—12.

---

Einfach und übersichtlich, machtvoll und groß erhebt sich nun der Prachtbau der Tragödie vor den Augen des Zuschauers. Anstelle der zerstückelten Teile, die ihm gewohnterweise auf der Bühne gezeigt wurden, tritt ihm das einheitliche und festgefügte Drama entgegen, in der Fassung etwa, wie es ursprünglich vor dem geistigen Auge des Dichters stand.

# Die Kürzung

Nächst der Gliederung des Werkes ist die schwierigste und wichtigste Frage bei dessen Gestaltung für die Bühne die Frage der richtigen Kürzung. Ein gutes Dritteil sämtlicher Verse muß aus der Dichtung gestrichen werden, damit sie den Umfang eines in einem Zuge zu spielenden Stückes, das mit den Pausen etwa die Spieldauer von sechs Stunden in Anspruch nimmt, nicht erheblich überschreite. Die Lösung dieser Aufgabe ist gewiß nicht leicht, aber sie ist keineswegs unmöglich. Die Schwierigkeiten, die ihr entgegenstehen, liegen zum Teil in den verkehrten Anschauungen und der mißverstandenen Pietät, die man gegenüber den Werken unserer Klassiker vielfach bewahren zu müssen glaubt — einer Pietät, die den großen Unterschied zwischen Leser und Zuschauer verkennt, die der Meinung ist, daß jedes Wort, das im Buche vielleicht am Platze ist, auch auf der Bühne notwendig und tauglich sei, die jede Tilgung einer dem Leser wohl vertrauten und liebgewordenen Stelle als ein Verbrechen gegen die geheiligte Majestät des Dichters zu brandmarken sucht. Eine solche Anschauung ist grundverkehrt; man sollte sich im Klaren darüber sein, daß das für den Leser bestimmte Buch und der für die Aufführ-

rung eingerichtete Text zwei ganz und gar verschiedene Dinge sind. Ein Leser kann, wie Werder mit Recht betont, „doppelt soviel Worte ertragen, als ein Hörer und Zuschauer". Was auf der Bühne getilgt und nicht gesprochen wird, lebt dem Hörer im Buche und ist ihm nicht verloren.

Man sollte sich der diametralen Verschiedenheit zwischen Buch- und Bühnendrama bei keinem Werke so bewußt bleiben wie bei Schillers Wallenstein. Denn kaum in einem andern seiner Dramen hat sich Schiller durch die Breite der dichterischen Ausführung in einzelnen Teilen dem Bühnendrama so sehr entfremdet wie gerade hier.

Schiller selbst war sich der Gefahren, mit denen er in dieser Beziehung zu kämpfen hatte, sehr wohl bewußt. So schrieb er im Oktober 1797 an Goethe, er glaube, indem er die damals noch in Prosa verfaßten, fertigen Szenen des Wallenstein wieder ansehe, „einige Trockenheit" darin zu finden, die er aber wohl erklären und auch wegzuräumen hoffe. „Sie entstand aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben." Die Gefahr, in eine allzu große „Trockenheit" zu verfallen, war für Schillers Individualität sicher weniger groß als die, die ihm aus seiner Neigung zur „rhetorischen Manier" drohte. Nicht umsonst hatte Humboldt dem Freunde geraten, die Tragödie in Prosa abzufassen. Aber diese ursprüngliche Absicht wurde im November 1797 endgültig aufgegeben, und die bisher in Prosa geschriebenen Teile erhielten ihre jambische Form. Nun erst offenbarte sich der Segen, den der Rythmus für die dichterische Behandlung

des Gegenstandes mit sich brachte; der Gegenstand erhielt mehr „poetische Würde“ und wurde in eine höhere dichterische Sphäre gehoben; für eine Reihe von Motiven, die in prosaischem Gewande nicht zu verletzen schienen, wurde der Rythmus der strenge Prüfstein ihrer poetischen Verwendbarkeit. Gleichzeitig aber zeigten sich die großen Gefahren, die der Rythmus gerade bei Schillers individueller Veranlagung in sich schloß. Er selbst beklagte in dem schon oben zitierten Briefe an Goethe vom Dezember 1797, daß die Jamben, „obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt“. Und in demselben Briefe fährt er fort: „Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkung zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben.“

In diesem Glauben hat sich der Dichter getäuscht; der „gewisse epische Geist“, den er hier aus Goethes unmittelbarer Einwirkung zu erklären sucht, hat dem Dramatischen allerdings geschadet und ist der Tragödie als Bühnenwerk betrachtet in vieler Beziehung zum Verhängnis geworden. Der Dichter selbst mochte wohl die Empfindung nicht völlig loswerden, daß hier eine gefährliche Klippe für ihn zu umschiffen war. Er kam in einem Briefe an Goethe vom August 1798 noch einmal ausführlich auf diese Frage zurück: „Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber

nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja, Ihr eigener usus sowohl im Drama als im Lyrischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer erscheinen." Wohl sucht er auf das Beispiel der Alten zu verweisen, auf Aristoteles und auf ein höheres poetisches Gesetz, das hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordere. Wohl sucht er daran zu erinnern, daß alle poetischen Personen symbolische Wesen seien, daß sie als solche immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen hätten. Wohl glaubt er befürchten zu müssen, daß eine kürzere und lakonischere Behandlungsweise viel zu arm und trocken ausfallen werde, daß sie zu sehr realistisch hart und in heftigen Situationen unausstehlich werde, wogegen „eine breitere und vollere Behandlungsweise immer eine gewisse Ruhe und Gemütlichkeit" hervorzubringen vermöchte. Aber die Verteidigung, die hier dem Dramatiker Schiller vonseiten des Kunsttheoretikers zuteil wird, steht auf schwachen Füßen. Der Hinweis auf die Alten sowohl wie auf Goethe ist wenig am Platze bei einem Drama, das sich in seiner ganzen Grundlage in den Spuren des neueren, mit voller Deutlichkeit auf das Vorbild Shakespeares hinweisenden Charaktertragödie bewegt. Vor allem aber ist die wichtigste Frage, die der stilistischen Einheitlichkeit eines Werkes und die der Notwendigkeit, an dem einmal gewählten künstlerischen Stile festzuhalten, bei diesen theoretischen Erwägungen außeracht gelassen.

Die Tatsache aber ist nicht aus der Welt zu schaffen, daß sich der Dichter namentlich in den späteren Teilen des Werkes und in den ersten Akten bei denjenigen Teilen, an denen er mit seinem Herzen am meisten beteiligt war, also bei den Gestalten des Liebespaares, immer mehr in eine rhetorische Breite verloren hat, die dem ursprünglichen stilistischen Charakter des Werkes und seinen vollendetsten Teilen völlig fremd war. Werder ist unleugbar im Recht mit seiner Behauptung, daß, „wenn durchgängig weniger gesprochen würde, jeder sich weniger breit ausließe, als es der Fall ist," das Ganze wohl nicht „über die Grenzen eines großen fünfaktigen Stückes mit einem diesem Gesamtmaß entsprechenden Prolog" hätte hinauszuwachsen brauchen. Werder irrt nur darin, daß er von dem hier erhobenen Vorwurf einer durchweg waltenden allzu großen Breite einzig und allein die Szene zwischen Wallenstein und Wrangel ausnehmen möchte. Dieser herrlichen Szene stehen in der Knappheit des dramatischen Ausdrucks und in ihrer Bedeutung nach der charakteristischen Seite viele Teile der Piccolomini, vor allem das ganze Bankett, der größte Teil der politischen Expositionsszenen und in Wallensteins Tod die Szenen des Gegenspiels, die Unterredungen Octavios mit Jolani und Buttler, in der Hauptsache völlig ebenbürtig zur Seite. Es ist nicht unwichtig, dies mit besonderem Nachdruck hervorzuheben. Denn gerade die hohe Vollendung so vieler bedeutender Teile des Gedichtes setzt den Abstand derjenigen Partien, die an Knappheit des Ausdrucks und Kraft der Charakterisierung teilweise sehr weit dahinter zurückstehen,

in umso hellere Beleuchtung. Und die hohe Vollendung jener Teile, die uns zu unserer höchsten Bewunderung zeigt, was des Dichters kraftvolles Wollen und Können seiner Natur abzuringen vermochte, läßt es um so schmerzlicher bedauern, daß der Dichter sich dem unglückseligen Einflusse des „epischen Geistes" nicht bei allen Teilen des Dramas mit gleicher Kraft zu entziehen vermochte. Denn die Folge war jene stilistische Ungleichheit der Wallensteinischen Gedichte, die zwar von den blinden Verehrern des Werkes geleugnet wird, die aber nichtsdestoweniger vorhanden ist und die das Gedicht, trotz seiner gewaltigen Vorzüge im einzelnen, als einheitliches Drama nicht auf dieselbe Stufe stellt wie die meisten anderen Schöpfungen des Dichters.

Es ist keineswegs überflüssig, diese Fragen ins Auge zu fassen, wenn man das Problem der Bühnengestaltung des Werkes in befriedigender Weise zu lösen sucht. Denn der klare Einblick in die stilistische Beschaffenheit des Werkes legt der Bühne nicht nur das Recht, sondern auch die Verpflichtung auf, durch eine energische und von einheitlichen Gesichtspunkten geleitete Kürzung jene Ungleichheiten bis zu einem gewissen Maße auszugleichen und bei der Aufführung vor allem dem D r a m a als solchem, teilweise selbst auf Kosten mancher dichterischen Einzelschönheiten, zu seinem Rechte zu verhelfen.

Die Kürzung hat in erster Linie bei den Teilen einzusetzen, die in gewissem Sinne wenigstens als eine bloße Episode der großen politischen Tragödie bezeichnet werden können: also bei der Liebeshandlung und bei den Frauenszenen.

Auch wenn man die Ansicht Tiecks, der von dem „Hereingezwungenen und Unpassenden der weiblichen Figuren" spricht, nicht in ihrer ganzen Schärfe teilen will, wird man seiner vortrefflichen Kritik von Schillers Wallenstein, bis heute der ehernen Grundlage für jede unbefangene ästhetische Beurteilung des Gedichtes, doch darin unbedingt beistimmen müssen, daß sich gegen die schön gedichtete Liebesepisode das übrige Werk, und zwar das „Beste und wahrhaft Historische in ihm", mit allen Kräften sträube und daß dem Dichter eine wahrhaft harmonische Verbindung der beiden heterogenen Elemente nur in unvollkommenem Maße geglückt ist. Und auch die Vertreter der neueren und neuesten Aesthetik sind, sofern sie nicht in einem blinden Schillerkult befangen sind, gerne bereit einzuräumen, daß hier, wo der Dichter am meisten mit dem Herzen gearbeitet und sich am meisten die Herzen seines Volkes erobert hat, einer der schwächsten Punkte des Dramas liegt und daß der Dichter hier dem Geschmack seiner Zeit seinen unfreiwilligen Tribut gezollt hat.

Das ausgesprochen Schillersche Gepräge dieser Gestalten freilich soll und darf die Bühne nicht zerstören. Aber sie kann den Umfang der betreffenden Szenen bedeutend vermindern, ohne der Dichtung einen Schaden zu tun. Vor allem bedürfen die Familienszenen, die den dritten Akt der Piccolomini bilden, einer energischen Zusammenziehung; diese ist hier umso mehr am Platze, als die Gruppe dieser Szenen, die nach der endgültigen Schillerschen Abteilung des Gedichtes einen ganzen Akt ausfüllen, bei der Aufführung des Gesamtdramas, zu einer bloßen Einlei-

tungsszene für den zweiten Akt zusammenschmilzt. Es liegt hier umso weniger Anlaß zur ängstlichen Schonung vor, als der Dichter selbst in der rücksichtslosen Zusammenziehung dieser Szenen für die Bühne vorangegangen ist und die Wege für ihre sachentsprechende Kürzung gewiesen hat. So sind beispielsweise in dem von Schiller im Dezember 1799 an das Stuttgarter Theater versandten Bühnenmanuskript u. a. die Verse 1566—1681 getilgt, also im ganzen 115 Verse, die zum Teil überhaupt in der Handschrift fehlen, zum Teil von dem Dichter gestrichen sind. Durch diesen großen Strich werden die breit ausgesponnenen Erörterungen über des Herzogs astrologischen Turm und seinen Sternenglauben, die in dem Munde der Liebenden ebenso kalt wie unnatürlich wirken, sehr zum Vorteil der Bühnenwirkung beseitigt. Man wird diesen Strich, der durch das Ansehen des Dichters sanktioniert ist, ohne jedes Bedenken auch für die heutige Aufführung übernehmen: es liegt durchaus keine Veranlassung vor, päpstlicher zu sein als der Papst.

Auch an zahlreichen andern Stellen bietet diese Handschrift ein vortreffliches Vorbild für die Kürzungen, die für die Aufführung zu empfehlen sind. Sie haben neben dem dritten Akte der Piccolomini in erster Linie an den Familien- und Liebesszenen im dritten Akte von Wallensteins Tod anzusetzen. Die Tilgung der einleitenden Frauenszenen dieses Aktes und der völlig entbehrlichen Frauenszenen III, 11, 12, die sich aus der Gliederung des Gesamtdramas mit einer gewissen Notwendigkeit ergibt, wurde schon oben berührt. Auch der wärmste Verehrer des

Gedichtes wird es als keinen großen Schaden empfinden, wenn das häufige Erscheinen der Herzogin von Friedland, die mit ihren tränenreichen Klagen höchst ermüdend wirkt und dem Dichter selbst eine gewisse Verlegenheit zu bereiten schien, auf ein möglichst bescheidenes Maß beschränkt wird. Aber auch die Szenen zwischen Max und Thekla zum Schluß dieses Aktes, aus deren abstrakter und etwas frostiger Seelengröße mehr der Dichter als die beiden Liebenden sprechen, bedürfen einer sehr energischen Verkürzung, wenn dieser Akt in seinem großen dramatischen Zuge nicht gegen Schluß erlahmen und in seiner Wirkung bedeutend geschädigt werden soll.

---

# Wallensteins Charakter und die Aufführung

Neben den Frauen- und den Liebesszenen ist es vor allem die Gestalt des Friedländers selbst, die der Kürzung die willkommenste Handhabe bietet. Aus zwei Gründen darf und muß die Bühne hier eine energische Beschneidung des Textes verlangen: zum ersten deshalb, weil die epische Breite und die schwungvolle Rhetorik der Dichtung keiner andern Gestalt der Tragödie verhängnisvoller geworden ist als der des Titelhelden; und zum zweiten deshalb, weil die unsichere und inkonsequente Charakterzeichnung Wallensteins durch eine verständige und geschickte Kürzung wenigstens in ihren auffallendsten Mängeln verbessert werden kann.

Mit der Charakteristik des Friedländers ist ein heikler Punkt in der Beurteilung des Gedichtes zu berühren. Unsere Aesthetik huldigt leider gerade in bezug auf den Lieblingsdichter des deutschen Volkes auch heute noch einem blinden und unwürdigen Götzendienst. Dieser Götzendienst hat bei kaum einem andern Werke so reiche

und seltsame Blüten getrieben, wie bei der Wallenstein-tragödie. Sie gilt als das größte Meisterwerk des Dichters, und man kann noch heute tagtäglich dem Urteile begegnen, daß speziell Wallensteins Tod die Krone unter Schillers tragischen Schöpfungen bedeute. Dieses Urteil, das schon deshalb völlig verkehrt und ungerecht ist, weil gerade die letzten Akte des Gesamtdramas, also Wallensteins Tod, gegenüber den ersten Akten in vieler Beziehung bedeutend abfallen, ist nur dadurch aufrecht zu erhalten, daß man in dem Mittelpunkte des Werkes, dem Charakterbilde des Friedländers, eine unantastbare Meisterleistung bewundert.

Diese Anschauung ist unhaltbar, und man erweist dem Ansehen des großen Dichters einen schlechten Dienst, wenn man auch die Schwächen und Unvollkommenheiten seines Werkes zu Vorzügen erhebt und dem Gedichte den Stempel absoluter Vollkommenheit aufprägt. Was Schillers Wallenstein an wirklich Bedeutendem enthält, ist so überreich, daß man darauf verzichten sollte, die hier so wohlangebrachte Bewunderung auch auf die Teile auszudehnen, wo des Dichters Kraft erlahmt ist oder sich auf Abwege verirrt hat. Dies aber war der Fall bei der Zeichnung und Durchführung von Wallensteins Charakter, dem als künstlerischem Ganzem — trotz glänzender und prachtvoller Einzelheiten — die Einheitlichkeit und die überzeugende Glaubhaftigkeit fehlt. Angesichts der rückhaltslosen Bewunderung aber, die auch dieser Seite des Werkes von vielen Erklärern gezollt wird und angesichts des frommen Uebereifers, der jeden Einwand gegen die Vollkommen-

heit des Gedichtes als ein unerhörtes Majestätsverbrechen zu brandmarken sucht, vermag man sich des Argwohnes nicht zu erwehren, daß das, was wirklich in diesem Werke bedeutend und unvergänglich ist, in seiner ganzen Größe von solcher Seite nur mangelhaft gewürdigt wird.

Es ist nicht uninteressant, gegenüber der blinden Verhimmelung, in die sich eine gelehrte, mit dem gesamten Rüstzeug philosophischer Bildung ausgestattete, aber im Grunde unfruchtbare, weil völlig abstrakte, blutlose und theaterfremde Schillerkritik verirrt hat und noch heute fortwährend verirrt, an das schlichte, beinahe laienhaft anmutende, aber von einem klaren und gesunden Menschenverstand diktierte Urteil zu erinnern, das Herzog Karl August nach der ersten Aufführung des Wallenstein über die Dichtung fällte und das in der Hauptsache den Nagel mehr auf den Kopf traf als viele dickleibige Kommentare unserer gelehrten Schillerliteratur. Karl August schrieb nach der ersten Aufführung der Piccolomini, die damals noch die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod umfaßten, an Goethe (31. Januar 1799):

„Ueber den gestrigen Wallenstein — die ausnehmend schöne Sprache abgerechnet, die wirklich vorzüglich, vortrefflich ist — aber über seine Fehler möchte ich ein ordentlich Programm schreiben; indessen muß man den zweiten Teil erst abwarten. Ich glaube wirklich, daß aus beiden Teilen ein schönes Ganze könnte ausgeschieden werden; es müßte aber mit vieler Herzhaftigkeit davon abgelöset und anderes eingeflickt werden. Der Charakter des Hel-

den, der meiner Meinung nach auch eine Verbesserung bedürfte, könnte gewiß mit Wenigem ständiger gemacht werden."

Die gegen Schillers Wallenstein erhobenen Einwände haben ihren schärfsten Ausdruck gefunden in dem, was Otto Ludwig an der bekannten Stelle seiner Shakespearestudien darüber geäußert hat. Diese Ausführungen sind von einigen Einseitigkeiten und Uebertreibungen vielleicht nicht freizusprechen; aber der Kern dessen, was Otto Ludwig gegen Wallensteins Charakter vorbringt, ist heute noch so unantastbar und richtig wie ehemals.

Die Angriffe Otto Ludwigs haben natürlich nicht verfehlt, einen Sturm der tiefen Entrüstung bei der Gemeinde der Strenggläubigen hervorzurufen. Man rief Anathema über den Unhold, ohne zu bedenken, daß sehr Vieles von dem, was er zum erstenmal in prägnanter Form zum Ausdruck gebracht hatte, schon von manchen andern in ähnlicher Weise empfunden und mehr oder minder deutlich auch ausgesprochen worden war. Die ganze Phalanx der schulmeisterlichen Aesthetik zog gegen den Empörer wider den heiligen Geist zu Felde und versuchte nachzuweisen, daß Otto Ludwig, in einer einseitigen Verehrung Shakespeares befangen, dem eigentümlichen Geiste des großen deutschen Dramatikers nicht gerecht zu werden vermöge. Dieser Standpunkt ist auch bei den neueren und neuesten Kommentatoren im wesentlichen derselbe geblieben. Man hat sich daran gewöhnt, Otto Ludwig bei Besprechung der Wallensteinfrage entweder völlig totzuschweigen oder aber seine Kritik mit souveräner Geringschätzung als eine

vollkommene „Verkennung“ Schillers in einigen wenigen Worten abzutun. Allem weiteren Zurückgreifen aber auf Otto Ludwig glaubt man dadurch von vornherein die Spitze zu bieten, daß man jeden, der sich dessen erdreistet, als einen „unselbständigen Kopf“ bezeichnet, der für das wahre Verständnis Schillers noch nicht die genügende Reife besitzt.

Wo man neuerdings versuchte, die Kritik Otto Ludwigs in sachlicher Weise zu prüfen, ist diese nur da und dort, so in der kleinen Schrift von Heinrich Kühnlein (Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, Leipzig 1900) einigermaßen zu ihrem Rechte gekommen. Auch Carl Alt (Schillers und Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze und Ludwigs Schillerkritik, Euphorion XII) hat die Berechtigung von Ludwigs Angriffen bis zu einem gewissen Maße wenigstens zugestanden. Alfred von Berger (Otto Ludwig und Friedrich Schiller, Studien und Kritiken, Wien 1896; vgl. auch die Bemerkungen von R. M. Meyer, Shakespeare-Jahrbuch 37) hat in interessanter Weise versucht, Otto Ludwigs Kritik des Wallenstein aus den völlig entgegengesetzten Individualitäten der beiden Dichter zu erklären. Aber er irrt, wenn er glaubt, Otto Ludwigs Kritik des Schillerschen Wallenstein sei „lediglich entsprungen einem Vergleichen dieses letzteren mit seinem eigenen Wallenstein, des Schillerschen dramatischen Stiles mit dem seinem eigenen Wesen entsprechenden“. Die Richtigkeit dieser Anschauung würde die Objektivität von Otto Ludwigs Kritik in ein bedenkliches Licht rücken. Man sollte Ludwigs eigenen Wallensteinplan und seine Entwürfe zu dieser Tragödie bei der

Betrachtung jener Frage gänzlich aus dem Spiele lassen. Die Frage, ob und inwieweit dem thüringischen Dichter die Ausführung dieser Pläne geglückt und ob damit ein dem Schillerschen Wallenstein ebenbürtiges Kunstwerk entstanden wäre, hat ganz und gar nichts zu tun mit der Frage nach der Berechtigung der von Otto Ludwig gegen Schillers Drama erhobenen Einwände. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Otto Ludwigs Kritik des Schillerschen Gedichtes ganz und gar die nämliche wäre, auch wenn er an eine dichterische Behandlung des Wallenstein niemals in seinem Leben gedacht und wenn in dem Kritiker Ludwig auch nicht der kleinste Funke einer gleichzeitigen dichterischen Begabung gesteckt hätte.

Auf keinen Fall werden durch die geringschätzige Beurteilung oder die Ignorierung, die man Otto Ludwigs Kritik in den meisten Fällen zuteil werden läßt, die unleugbaren Wahrheiten, die er ausgesprochen hat, aus der Welt geschafft. Nichts spricht beredter für das Schwergewicht dieser Kritik, als die heiße, aber leider erfolglose Mühe, die von den Kommentatoren unablässig darauf verwendet wird, die künstlerische Einheit und Glaubwürdigkeit von Wallensteins Charakter um jeden Preis nachzuweisen — eine Bemühung, die, auch wenn sie Otto Ludwig zu ignorieren scheint, tatsächlich doch gegen ihn gerichtet ist und gegen ihn Sturm zu laufen den ohnmächtigen Versuch unternimmt.

Es liegt nicht in der Aufgabe dieses Buches, das, was Otto Ludwig zum Teil in unübertrefflicher Weise über Schillers Wallenstein geäußert hat, hier noch einmal her-

vorzuholen und wiederzukäuen, zumal der Inhalt seiner Darlegungen in der Hauptsache als bekannt gelten darf. Es ist ebensowenig die Aufgabe dieses Buchese, eine ausführliche Analyse von Wallensteins Charakter zu geben und den wenig verlockenden Versuch zu machen, zu allen Ansichten und Kontroversen, die eine umfangreiche Wallensteinliteratur über diesen Punkt zutage gefördert hat, in diesem oder jenem Sinne Stellung zu nehmen. Für die Zwecke dieser Schrift kommt die Charakteristik Wallensteins hauptsächlich in ihrem Verhältnis und in ihrem Einfluß auf die Bühnendarstellung in Betracht.

Es ist sehr zu beklagen, daß die Betrachtung solcher Fragen nur so selten von dem ausgesprochen schauspielerischen Standpunkt unternommen wird. Unsere ganze Aesthetik ist eine Aesthetik des Schreibtisches und der Studierstube. Fremd dem festen Boden des wirklichen Theaters und dem der lebendigen Schauspielkunst, schwimmt sie in einem philosophischen Nebelmeer, ohne alle Fühlung mit dem, was für die richtige Erkenntnis und das Verständnis eines theatralischen Kunstwerks in erster Linie notwendig ist. Zahlreiche Irrtümer und Torheiten, die in der Literatur über Wallensteins Charakterbild ihr Wesen treiben, wären ganz und gar ausgeschlossen, wenn die Erklärer nicht bloß bühnenfremde Gelehrte wären, sondern nur einen kleinen Tropfen von dem besäßen, was man Theaterblut nennt; wenn sie über etwas mehr künstlerische Phantasie und ein klein wenig schauspielerische Begabung verfügten, die ihnen gestattete, die Gestalten des Dichters in Gedanken auf die Bühne zu stellen, und die ihnen ermöglichte, sie

im Geiste sprechen zu hören und sie sich bewegen zu sehen. Der schauspielerische Standpunkt, d. h. die Fähigkeit, die Gestalt des Dichters auf ihre Spielbarkeit hin ins Auge zu fassen und daraufhin zu prüfen, müßte bei richtiger Anwendung eines der wichtigsten Hilfsmittel sein, um zum vollen Verständnis der dichterischen Gestaltung durchzudringen und sie auf ihre innere Wahrheit hin zu prüfen. Die Bühnendarstellung kann in mancher Hinsicht direkt als ein Prüfstein gelten für den Wert der dichterischen Leistung. Selbstverständlich ist zu solcher Prüfung nicht die geistlose Durchschnittsroutine eines gottverlassenen Komödiantentums berufen, sondern nur die Intelligenz eines echten, phantasiebegabten Künstlertums, die nicht darin ihren Ehrgeiz sucht, schöne Worte in schöner Pose dem Publikum vorzutragen, sondern die darnach strebt, einen Charakter zu schaffen und die Gestalt des Dichters mit wahrem innerem Leben zu erfüllen, dessen Pfade mit selbstloser Liebe verfolgend, ihm mit diskreter Hand nachhelfend und ihn leise verbessernd, wo er einmal zu straucheln drohte.

Wenn man sich die Aufführungen des Wallenstein in der üblichen Abteilung für zwei Theaterabende in Erinnerung ruft, wird man sich der scheinbar auffallenden Tatsache entsinnen, daß der Darsteller des Wallenstein am ersten Abend, wo sein Auftreten sich bekanntlich auf den zweiten Akt der Piccolomini beschränkt, weit mehr befriedigt und sich bei der Kritik in den meisten Fällen ein besseres Lob verdient als am zweiten Abend, der doch der Entfaltung seines Könnens an sich eine viel reichere Gelegenheit bietet. Die Erwartungen, die der erste Abend erregte,

werden am zweiten Abend nur selten in entsprechender Weise befriedigt.

Man würde fehlgehen, wenn man die Ursache hiervon allein in dem Darsteller suchen wollte. Sie liegt in weit höherem Maße im Charakter der Dichtung und im speziellen Charakter der Rolle.

Die Anlage Wallensteins im zweiten Akte der Piccolomini ist in der Hauptsache ausgezeichnet und gestattet dem Darsteller, soweit er überhaupt die künstlerischen Eigenschaften zur Verkörperung der Rolle besitzt, ein einheitliches und mit festen Strichen gezeichnetes Bild zu geben. Mit Recht ist vor allem der Empfang Questenbergs, mit Wallensteins prachtvollen, gleich Schlaglichtern wirkenden, sarkastischen Zwischenreden und der glänzend durchgeführten Komödie seiner Abdankung, zu allen Zeiten bewundert worden. Auch Otto Ludwig, der böse Geist der Verneinung, dem man jede Objektivität absprechen möchte, gibt rückhaltlos zu, daß diese Einführung Wallensteins vortrefflich ist. „Solange Wallenstein bloß repräsentiert, ist er prachtvoll, es scheint sich hinter dieser ruhigen Würde, diesem Selbstgefühl eine Kraft zu bergen, sich selbst gefangen zu halten, der das Gewaltigste möglich ist." Schillers verhängnisvolle Neigung zu rhetorischer Breite, zu einem Glanze der dichterischen Diktion, die die Charakteristik verwischt, eine Neigung, die im Laufe der späteren Akte den Charakter Wallensteins immer mehr untergraben und zugrunde gerichtet hat, diese Neigung beginnt sich schon hier in ihren Keimen anzukündigen; aber sie beschränkt sich auf einige wenige Stellen, wo der Rot-

stift mit geringer Mühe abhelfen kann. Die Anlage des Charakters wird dadurch nicht berührt, und der Grundton der Rolle wird im allgemeinen vorzüglich festgehalten.

Diese Anlage entspricht in allen wesentlichen Punkten dem, was der Dichter ursprünglich beabsichtigt hatte. Wir wissen aus seinem Briefe an Körner von 28. November 1796, wie sich die Materie seinem geistigen Auge zeigte, als er ihrer Bearbeitung nahe trat. „Es ist im Grund eine Staatsaktion und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann usw." Als die Leidenschaften, wodurch Wallenstein bewegt wird, bezeichnet er „Rachsucht und Ehrbegierde". „Sein Charakter endlich ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erscheinen." Damit stimmen zahlreiche andere Aeußerungen des Dichters (vgl. vor allem den Brief an Humboldt vom 21. März 1796) überein, die deutlich zeigen, wohin seine Intentionen zielten. Schiller wollte einen echt realistischen Charakter zeichnen, der in keinem einzigen Lebensakte groß ist. Obgleich Wallensteins Unternehmung moralisch schlecht ist und physisch verunglückt, hoffte der Dichter doch auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen. Kühnemann charakterisiert den Wallenstein, wie er dem Dichter vor Augen schwebte, vortrefflich mit den Worten: „Aeußere Zwecke nur bestimmen den Realisten Wallenstein, die Idee der Sittlichkeit spielt in seinem Denken keine Rolle."

Dem entspricht die ganze Einführung Wallensteins im zweiten Akte der Piccolomini. Nur *eine* Stelle zeigt

hier bereits eine leise Abbiegung von der ursprünglichen Anlage des Charakters. Es sind die Verse, wo Wallenstein mit Bezug auf die Schweden zu Terzky sagt (P. 831 ff.):

> Fort, fort mit ihnen! — Das verstehst du nicht.
> Es soll nicht von mir heißen, daß ich Deutschland
> Zerstücket hab', verraten an den Fremdling,
> Um meine Position mir zu erschleichen.
> Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren,
> Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
> Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen. usw.

Hier tritt, entgegen dem ursprünglichen Plane, zum ersten Male das Bestreben zutage, dem Handeln Wallensteins, der doch „niemals edel" erscheinen sollte, höhere und edlere Motive zugrunde zu legen und anstelle des egoistischen Ehrgeizes, der die eigentliche Triebfeder seines Wesens ist, großangelegte ideale Pläne für die Wohlfahrt des Reiches und das Heil der Gesamtheit zu setzen. Auf ähnliche Absichten scheint auch eine Aeußerung Wallensteins in der Audienzszene mit Questenberg zu deuten (P. 1180):

> Vom Kaiser freilich hab' ich diesen Stab;
> Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr
> Zur Wohlfahrt aller, zu des *Ganzen* Heil,
> Und nicht mehr zur Vergrößerung des *einen*!

Diese Anläufe des Dichters zu einer Idealisierung von Wallensteins politischem Handeln sind indessen vereinzelt geblieben. Nur an *einer* Stelle der späteren Tragödie, in der Unterredung Wallensteins mit den Kürassieren,

taucht dasselbe Motiv, und zwar in verstärkter Weise, noch einmal auf. Er versichert den Pappenheimern, daß er den Frieden suche (W. T. 1949):

> Oesterreich will keinen Frieden; darum eben
> Weil ich den Frieden suche, muß ich fallen.

Und weiter unten fährt er fort (W. T. 1973):

> Was geht der Schwed' mich an? Ich haſſ' ihn, wie
> Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn
> Bald über seine Ostsee heimzujagen.
> Mir ist's allein ums Ganze. Seht! Ich hab'
> Ein Herz, der Jammer dieses deutschen Volks erbarmt
> mich. usw.

Man wird diesen Versicherungen Wallensteins mit berechtigtem Mißtrauen gegenüberstehen. Denn Wallenstein spricht zu der Deputation der Kürassiere, deren Regiment er sich um jeden Preis zu erhalten sucht. Man weiß, daß er in der Wahl seiner Mittel, wo es sich um egoistische Zwecke handelt, nicht eben wählerisch ist. Seine ganze Unterredung mit den Kürassieren ist eine Mischung von gleißnerischer Lüge und Wahrheit. Jenen Worten des Friedländers an die Pappenheimer wohnt nicht die geringste Beweiskraft für sein wirkliches Denken inne. Aber sie sind irreführend für den Hörer, umso mehr, als Wallenstein sie mit dem Brustton voller Ueberzeugung spricht. Der Zuschauer glaubt — der besonderen dramatischen Situation zum Trotz — etwas Wahres aus jenen Worten herauszuhören und bringt sie unbewußt in Verbindung mit

jenen beiden andern Stellen, die ihm von den Piccolomini her noch im Ohre tönen.

Völlig verkehrt aber ist es, diesen Stellen, wie es von seiten der Kritik vielfach geschieht, eine besondere Bedeutung beizulegen und sie gar, wie A. v. Berger es tun möchte, zur eigentlichen Grundlage des Charakters erheben zu wollen. Man stellt den Charakter auf den Kopf, wenn man ihn gleich Berger zu einem sozialpolitischen Idealisten zu stempeln sucht, mit der diskreten Einschränkung, „daß auch eine Ader des gewöhnlichen, egoistischen Ehrgeizes durch sein Wesen gehe". Auch Robert Petsch (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München 1905) ist neuerdings geneigt, jenen Versicherungen des Friedländers ein allzu großes Gewicht beizulegen. Indem er infolgedessen annimmt, daß Wallenstein „von Hause aus edel und groß gesinnt" sei, daß er sich vermesse, „als Vollstrecker eines höheren Willens die Interessen des Volkes gegenüber dem Kaiser zu vertreten", gerät auch er in die Gefahr, den Charakter in seiner Grundlage zu verschieben. Gewiß sind jene Stellen, die uns an große gemeinnützige Pläne des Friedländers glauben machen wollen, insofern charakteristisch, als sie zeigen, wie der Dichter im Laufe der Arbeit seinen Helden immer mehr zu heben und auch sein politisches Handeln in eine höhere Sphäre zu rücken suchte. Ebenso sicher ist es aber, daß es dem Dichter nicht geglückt ist, diese offenbar einer späteren Schaffensperiode angehörigen Elemente der Charakteristik mit seinen ursprünglichen Intentionen zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen.

Ja, der Dichter hat nicht einmal den Versuch gemacht,

jenes Motiv überall da, wo es sich notwendigerweise zum Worte melden müßte, anzuschlagen. In dem großen Monologe, der der Entscheidung vorangeht, wo Wallenstein in den Zweifelsqualen, die seine Seele bedrängen, doch alles anführen müßte, was etwa für die sittliche Rechtfertigung seines Unternehmens spricht, geschieht seiner großen Pläne zur Herstellung des Friedens, zur Wohlfahrt des Reiches usw. auch nicht mit einem Worte Erwähnung. Noch auffallender ist, daß Wallenstein auch in seiner Unterredung mit Max (W. T. II, 2) von jenen Plänen nichts verlauten läßt. Mit einem gewissen Zagen unternimmt er es, den jungen Freund, dessen strenges sittliches Empfinden er kennt und fürchtet, in den vollzogenen Abfall von der Sache des Kaisers einzuweihen. Wie kommt es, daß er gerade hier, wo es ihm in allererster Linie darauf ankommen müßte, sein Unternehmen im mildesten Lichte zu zeigen und ihm, soviel als möglich, den Schein einer gewissen sittlichen Berechtigung zu geben, von seinen hohen Bestrebungen fürs „Ganze", für die „Wohlfahrt aller", für den „Frieden", von seinem „Herzen", das der „Jammer dieses deutschen Volks erbarmt" auch nicht ein Wörtlein zu sagen weiß? Wenn irgendwo, so wäre es hier für Wallenstein geboten, alles das hervorzukehren, was seinen Verrat sittlich zu rechtfertigen vermöchte. Daß dies an dieser Stelle nicht geschieht, spricht eine sehr beredte Sprache und zeigt mit größter Deutlichkeit, wie wenig Wallensteins Denken und Handeln von jenen höheren Motiven innerlich durchdrungen ist.

Jene Stellen, die Friedlands Handeln höhere gemein-

nützige Motive zu geben suchen, sind Fremdkörper in der Dichtung; sie widersprechen den ersten Intentionen des Dichters und sind deshalb unvereinbar mit der ursprünglich beabsichtigten Anlage von Wallensteins Charakter.

Es wird immer und ewig zu beklagen sein, daß Schiller in der Durchführung seiner ersten Intentionen gescheitert ist, daß ihn die Bemühung, seinen Helden moralisch zu heben und ihn den Herzen seiner Hörer näher zu bringen, zu einer Verschiebung des Charakters verleitet hat, die wir literarhistorisch als eine bewußte oder unbewußte Konzession an den sentimentalen Zeitgeschmack der Ifflandschen Epoche begreifen können, die wir aber ästhetisch im Interesse des Werkes als eine schwere Verirrung bedauern müssen. Umso mehr, als es eine völlig verkehrte Anschauung ist, Schiller sei eben nicht der Dramatiker gewesen, den Charakter Wallensteins in dem ursprünglich von ihm gedachten Sinne, in einer an das Vorbild Shakespeares sich anlehnenden Objektivierung, zu schaffen und auszuführen. Was Schiller in bewundernswerter Selbstzucht seiner eigensten Natur in dieser Beziehung abzugewinnen vermochte, das hat er vor allem in seinem Don Karlos gezeigt, der dem Wallenstein in der Kunst objektiver historischer Charakteristik in vielen Teilen überlegen ist, das hat er im Wallenstein selbst gezeigt an zahlreichen Stellen, wo ihm auch die Zeichnung seines Helden in mustergültiger Weise geglückt ist. Es war also nicht der Mangel an dichterischer Kraft, der den von ihm geschaffenen poetischen Wallenstein zu keiner Harmonie mit dem historischen Wallenstein gelangen ließ, sondern es waren andere Faktoren, vor allem der Mangel

der hier für ihn höchst wichtigen Einflüsse seiner nächsten künstlerischen Berater, was ein Scheitern des Dichters veranlaßte.

In einem Brief an Goethe vom Februar 1798 schreibt Schiller einmal sehr bezeichnend im Hinblick auf die soeben von ihm vollendete Szene zwischen Wallenstein und Max im zweiten Akte von Wallensteins Tod:

„Besonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des Moralischen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung und hoffe, unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe."*)

In der feinen Ironie, womit hier von dem „lieben moralischen Publikum" gesprochen wird, liegt zugleich eine eigentümliche Tragik. Die Rücksicht auf das „liebe moralische Publikum", das bewußt oder unbewußt — natürlich nicht im gemeinen Sinne des Worts — seinen Einfluß auf das Schaffen des Dichters geübt hat, ist dem Bilde von Wallensteins Charakter hauptsächlich zum Verhängnis geworden. Aus der Rücksicht auf das „liebe moralische Pu-

*) Die Annahme, daß diese Briefstelle nicht etwa, wie Fielitz, Düntzer, Minor u. a. annehmen möchten, auf das Gespräch zwischen Buttler und Gordon (W. T. IV, 2), sondern auf die Szene zwischen Wallenstein und Max im 2. Akte zu beziehen sei, wurde von Kühnemann und Bellermann (III, S. 52) mit Gründen gestützt, die durchaus beweiskräftig und überzeugend sind.

blikum", dessen zarte Nerven der herben Größe des rücksichtslosen Realpolitikers nicht gewachsen waren, erklärt sich die ganze Abbiegung des Charakters in das Empfindsame und Moralische. Mit vollem Recht sagt Otto Ludwig: „Der Sentimentalität seiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit seines Werkes opfern müssen". Und ebenso unwiderleglich ist alles weitere, was Otto Ludwig über die Charakteristik des Helden sagt, über die beständige Austauschung des historischen und des poetischen Wallenstein, die sich gegenseitig in dem Gedicht ablösen, aber nicht zu *einer* überzeugenden Gestalt zusammenwachsen, über den grellen Widerspruch von Wallensteins hochtönender Rede mit seinem wirklichen Handeln, über die Subjektivität, womit fortwährend der humanistisch und philosophisch gebildete Sohn des 18. Jahrhunderts hinter der Larve des kaiserlichen Generalissimus aus dem großen Völkerkriege hervorlugt.

Das Bedenklichste ist die ganze Verschiebung, die die sittliche Beurteilung des Helden durch eine falsche Idealisierung, durch den Versuch des Dichters, ihn dem Empfinden des „lieben moralischen Publikums" näher zu bringen, notwendig erfahren mußte. Ueber das Haupt des Mannes, dessen Charakter nach Schillers vortrefflichen ursprünglichen Intentionen „niemals edel" erscheinen sollte, wird im Laufe des Werkes eine solche Fülle idealisierender Verherrlichung ausgegossen, daß der Zuschauer schließlich selbst daran glaubt, ein wahres Muster von Biedersinn und Edelmut vor sich zu sehen. Der Zuschauer wird von heiliger Rührung ergriffen über das Los des Edeln und des Schönen

auf der Erde, wenn Wallenstein nach der Nachricht von Octavios Verrat mit Emphase die Worte spricht:

> Nicht deine Klugheit siegte über meine,
> Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
> Den schändlichen Triumph davon getragen —

und er vermag es, ernst zu bleiben, wenn der Friedländer Isolanis Abfall mit den Worten quittiert:

> Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.

Diese beiden Reden spricht Wallenstein nicht etwa als kühl berechnender Diplomat, der seine Umgebung über sein wahres Innere zu täuschen sucht, sondern er spricht sie zu sich selbst im Brustton heiliger Ueberzeugung; er glaubt an die Wahrheit dessen, was über seine Lippen geht. In welchem Lichte aber müßte dem unbefangenen Zuschauer in solchen Augenblicken Wallensteins Intellekt erscheinen — wenn er, geblendet durch die Pracht der Schillerschen Diktion, nicht schon längst es verlernt hätte, an die Charakteristik der Gestalten einen kritischen Maßstab zu legen! Was müßte er von den geistigen Gaben des sonst doch von einem so hohen philosophischen Ideenschwung beseelten Feldherrn denken, der sich einer so unbegreiflichen Selbsttäuschung über das wahre Wesen seines Charakters hingibt! Wie oft hat man dieses „gerade Herz" des Friedländers schon kritisch zu sezieren versucht! Derselbe Mann, der sich nach der ganzen ursprünglichen Anlage des Dichters als einen „gemeinen Realisten" zeigt, der in den Verhandlungen mit den Schweden nichts Schriftliches aus den

Händen gibt, der sich im Notfall keinen Augenblick bedenken würde, den Schwager Terzky, der in seinem Auftrage schreibt, zu verleugnen, der vor Questenberg die klug vorbereitete Komödie der scheinbaren Abdankung spielt, der den Revers der überlisteten Generale sich verschaffen läßt, ohne nach dem Mittel, womit jener beschafft wurde, auch nur zu fragen, der Buttler durch eine Intrige an sich gefesselt hat, die an Gemeinheit ihresgleichen sucht, der dem Abgesandten der Schweden vertraulich versichert:

> Aufrichtig, Oberst Wrangel — Ich war stets
> Im Herzen auch gut schwedisch —

dem Abgesandten der nämlichen Schweden, die er sonst als „Goten" und „Hungerleider" bezeichnet und die er haßt wie den „Pfuhl der Hölle", der im Gespräche mit den Kürassieren deren Ehrlichkeit sophistische Kniffe gegenüberstellt, die jeder Jesuitenschule Ehre machten — derselbe Mann hat die Stirn, im Brustton der Ueberzeugung auf sein „gerades Herz" zu pochen, und derselbe, der gewohnt ist, alle Menschen mit bewundernswerter Wahllosigkeit der Mittel für seine egoistischen Zwecke auszunutzen, versichert allen Ernstes, daß er auf Dank ja nie gerechnet habe! *) Der Zuschauer aber lächelt nicht, wie es das Natürlichste wäre, oder schüttelt ungläubig und ärgerlich den Kopf, sondern er ist von Herzen gerührt und empfindet ein aufrichtiges Mitgefühl mit dem unschuldig Verfolgten, dem so

*) Völlig rätselhaft ist die Auffassung Minors (Säkularausgabe V, S. 410) daß die Worte „Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet" von Schiller „nicht ernst" gemeint seien.

schlimme Erfahrungen mit der Niederträchtigkeit der Welt beschieden sind. Eine solche Wirkung jener Stellen wäre freilich völlig ausgeschlossen, wenn die Charakterisierung Wallensteins bis zu diesem Punkt eine einheitliche gewesen wäre und wenn jene Töne, die auf den Hörer so rührend wirken, an dieser Stelle zum erstenmale angeschlagen würden. Aber der Dichter hat genügend dafür gesorgt, daß solche Töne hier nicht unvermittelt einsetzen und daß die Vorstellungswelt des Zuschauers für deren Aufnahme bereits hinlänglich vorbereitet ist. Durch die ganze sentimentalisierende Behandlung des Charakters hat sich das Bild des Helden, als eines Musters von Edelmut, Aufrichtigkeit und moralischem Biedersinn, bereits so fest in die Vorstellung des Zuschauers eingenistet, daß er jene an sich so überraschenden Enthüllungen Wallensteins über seinen Charakter keineswegs mehr als etwas Ungereimtes empfindet, sie vielmehr im vollen Glauben und mit aufrichtiger Teilnahme entgegennimmt. Daß es dem Dichter in so vollendeter Weise geglückt ist, den Zuschauer zu täuschen, weist mit besonderem Nachdruck auf das höchst Gefährliche und ästhetisch Verwerfliche eines solchen künstlerischen Verfahrens hin, das den natürlichen sittlichen Standpunkt ganz und gar verschiebt, das die Schwäche und die Brutalität des Charakters — der tiefsittlichen Tendenz des Dichters zum Trotze, eine seltsame Ironie! — tatsächlich mit einem Glorienschein umgibt, den sie nicht verdienen. Otto Ludwig ist völlig im Recht, daß das Gift, das in der Darstellung des Schlimmen unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten enthalten ist, in keinem an=

deren Stücke Schillers feiner und sublimierter verborgen sei als im Wallenstein. „Weit entfernt, daß Schiller eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Was ihn persönlich entschuldigt, das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche: daß, wo er uns bloß ästhetisch für das Schlimme interessieren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt."

Es ist höchst bezeichnend, daß durch Schillers hohe Kunst nicht nur der Leser und der Zuschauer im Theater, sondern auch die wissenschaftliche Aesthetik mit wenigen Ausnahmen geblendet wurde. Es ist höchst bezeichnend, daß die Kritik über dem idealisierenden und sentimentalisierenden Firnis, der von dem Dichter über das Bild seines Helden gelegt wurde, die ursprüngliche Anlage des Charakters, die doch an zahlreichen Stellen deutlich und unverkennbar durch jenen Firnis hindurchschimmert, ganz und gar vergaß und das zuerst so gut und sicher angelegte Bild des kalten und rücksichtslosen Realisten, der ehrgeizigen, selbstsüchtigen Herrennatur, die niemals edel erscheinen sollte, beinahe völlig aus den Augen verlor. Nichts ist so bezeichnend wie die Tatsache, daß ein großer Teil der Kritik die Widersprüche in Wallensteins Charakter, die sie bei aller Bewunderung nicht vollkommen zu leugnen vermag, nicht da sucht, wo sie wirklich liegen, in der verkehrten Idealisierung der Hauptfigur, sondern an d e n Punkten, in denen die ursprüngliche Charakteranlage in besonders scharfen und deutlichen Zügen zutage tritt.

Es gibt namhafte Kritiker, die Wallensteins Intrige

gegen Buttler eine unglückliche oder unwahrscheinliche Erfindung nennen, die zu Wallensteins Charakter nicht passe, und die sich allen Ernstes bemühen, den scheinbaren „Widerspruch“ zu lösen. Sie haben von ihrem Standpunkt sicher recht: denn sie finden, daß der große Wallenstein, der edle und vortreffliche Held mit dem feinen Empfinden und dem zarten Gewissen eines Hamlet, unmöglich ein so raffinierte Gemeinheit begangen haben kann.

Fielitz, der ganz richtig empfindet, daß Wallensteins schlechter Streich gegen Buttler und sein „Ideenschwung“ einander alle Glaubwürdigkeit nehmen, sagt bezeichnend genug: der Mann, der bei Octavios Verrat „so rührend kindlich“ über das schlechte Herz des Ungetreuen klage, könne unmöglich gegen Buttler so gehandelt haben. Es ist sehr charakteristisch, daß der Gedanke gar nicht auftaucht, ob mit dem Bilde des kalten Realpolitikers, wie es den ursprünglichen Intentionen des Dichters entsprach, das „rührend Kindliche“ oder aber die Intrige gegen Buttler besser in Einklang zu bringen sei.

Bellermann sucht seinen Helden dadurch rein zu waschen, daß er zu beweisen sucht, Wallenstein sei bei jenem Betruge, wenngleich vom eigenen Vorteil ausgehend, bestrebt gewesen, Buttlern zu nützen und ihn zu fördern; er habe geglaubt, „Buttlern gar kein Unrecht anzutun, indem er dessen Glück unlösbar an das seine befestigte“. Ja, es wurde von anderer Seite sogar allen Ernstes die Meinung aufgestellt, es handle sich bei jenem angeblichen Briefe Wallensteins um eine Fälschung Octavios. Es ist kaum nötig, auf solche Entgleisungen näher einzugehen. Sie

verurteilen sich von selbst und sind nur charakteristisch für die Wirkung des von Otto Ludwig mit vollem Rechte nachgewiesenen Giftes; sie sind charakteristisch für die vollkommene Verdrehung des wirklichen Tatbestandes durch die Kritik und für die sieghafte Weise, womit durch den Dichter selbst die ursprünglichen Linien in dem Charakterbilde Wallensteins verwischt worden sind.

Daß die zahlreichen Widersprüche und Mängel in der Charakteristik des Helden dem Leser und Zuschauer im allgemeinen so wenig zum Bewußtsein kommen und sich selbst der nachprüfenden ästhetischen Betrachtung vielfach so völlig zu entziehen vermögen, erklärt sich zum großen Teil aus der wunderbaren Pracht der Schillerschen Diktion, die den Leser wie mit einem berauschenden Narkotikum erfüllt und ihn für die Gebrechen der darunter verborgenen Charakterisierung mehr oder minder unempfindlich macht. „Ueber das Gerüst der Komposition," sagt Otto Ludwig sehr richtig, „ist die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretiosen gebreitet, so daß man die Schwächen derselben nicht sehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur fast verschwindet." Und ebenso richtig an einer anderen Stelle: „So knapp ausgeführt, wie die Shakespeareschen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonsequenz des Charakters allen denen ins Gesicht schlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menschen vor seinem Redeschmucke nicht sehen."

Wie die Schillersche Diktion einerseits dazu beigetragen hat, die Mängel des Werkes nach der charakteristischen

Seite hin zu bemänteln, so hat es auf der andern Seite gerade die Eigenart seiner Sprache hauptsächlich verschuldet, daß der Charakter Wallensteins im Verlaufe der Dichtung immer mehr in unsichere und nebelhafte Konturen zerfloß. Nichts ist der Einheitlichkeit und Konsequenz in der Charakteristik Wallensteins gefährlicher geworden als die epische Breite und die Gemütlichkeit, zu der sich der Dichter durch den voll dahinströmenden Fluß seiner Jambensprache verführen ließ, nichts hat dem Charakterbilde mehr geschadet, als der hohe „Ideenschwung", den Schiller laut seinem Briefe an Böttiger (vom 1. März 1799) seinem Helden als Ersatz für das „Rohe und Ungeheure", das er ihm nehmen mußte, zu geben suchte. Die nicht enden wollende Redseligkeit des Helden hat seinem Charakter im eigentlichen Sinne den Todesstoß gegeben. Ein derartiger Reichtum der Worte, ein derartiger Reichtum an schöner und geistreicher Rede ist nun einmal mit dem Charakter des nüchternen Realpolitikers unvereinbar und entrückt ihn dem Boden seiner Zeit und seinem historischen Hintergrund.

Bei der ersten Einführung des Friedländers in den Piccolomini vermochte der Dichter die Gefahren, die der Jambus und die Eigenart seiner rythmischen Sprache für ihn bot, von einigen wenigen Stellen abgesehen, mit großem Glück zu umgehen. Aber schon bei seinem nächsten Erscheinen im ersten Akte von Wallensteins Tod macht sich ein stark in die Augen fallender Unterschied gegenüber jenen im ganzen so vorzüglich durchgeführten Anfängen der Rolle bemerkbar. Man sollte meinen, daß jedem, dessen Gehör

in ästhetischen Dingen nicht vollkommen abgestumpft ist, der Unterschied des Tones, namentlich beim Beginn des großen Monologes, sofort ins Ohr fallen müßte. Gegen diesen Monolog an sich, der an dieser Stelle der Tragödie gewiß vorzüglich am Platze ist und den Goethe mit einem gewissen Recht als die „Achse" des Stückes bezeichnet hat, wird niemand, der nicht von den törichten Doktrinen eines unverstandenen Naturalismus beeinflußt ist, berechtigten Einspruch erheben. Wohl aber wird sich die Frage erheben, ob die Ausführung des Monologs den Gesetzen der künstlerischen Wahrheit entspricht, d. h. ob er ein wahres Bild dessen gibt, was in der Seele des Friedländers hier vor sich geht. Wir müssen annehmen, daß sich in diesem Monologe Wallensteins Innerstes mit grausamer und unerbittlicher Wahrheit dem Hörer enthüllt Wir können unmöglich glauben, wie es Petsch (a. a. O. S. 188) beispielsweise anzunehmen scheint, daß Wallenstein bei dieser Entschließung seines Inneren sich selbst betrügt, daß er sein Denken und Empfinden, sein Wollen und sein Handeln in eitler Selbstbestrahlung beschönigt und sich selber über die wahren Triebfedern seines Charakters im unklaren ist. Wir müssen in diesem Augenblick, wo die Gedanken über die wichtigste Entscheidung seines Lebens sein aufgeregtes Hirn durchkreuzen, an die unbedingte Wahrhaftigkeit seines Empfindens glauben, falls uns nicht gerade seine Intelligenz in äußerst bedenklichem Licht erscheinen soll.

Dieses wahre Bild seines Inneren aber, wie es sich in dem Monologe enthüllt, entspricht in keiner Weise den Vor-

stellungen, wie wir sie uns nach dem Bisherigen von dem Wesen des Friedländers gebildet haben. Es tritt uns in den Hauptzügen schon hier, unvermittelt und plötzlich, das Bild des späteren Wallenstein entgegen, des Wallenstein, der gegenüber dem Verrat Octavios auf sein „gerades Herz" glaubt pochen zu dürfen, des weichen, sentimentalen Wallenstein, dessen Edelmut in den hellsten Farben glänzt. Es tritt schon in diesem Monologe mit einemmale eine selbstgefällige Hervorhebung des moralischen Standpunktes ein, die mit dem Realisten Wallenstein, in dessen Denken die Idee der Sittlichkeit keine Rolle spielt, völlig unvereinbar ist. Der Monolog erhält seine charakteristische Färbung durch Verse wie die folgenden:

Der Unschuld,
Des unverführten Willens mir bewußt,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft —
Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.

Die „Unschuld", deren er sich hier bewußt ist, sein „unverführter Wille", weiter der „gute Weg", den er zur Seite sah, der „Ueberfluß des Herzens", in dem der „Zorn" und der „frohe Mut" ihn sprechen ließen: all dies gibt den Selbstenthüllungen des Friedländers ihr charakteristisches Gepräge; es verfälscht das Bild für den Hörer und setzt anstelle des ursprünglich beabsichtigten Charakters einen neuen sentimentalisierten Wallenstein. Auch sonst, schon in den einleitenden Akkorden des Monologes, in den Versen:

Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst —

und weiter unten:

> Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
> Auch redlich selbst bekannt?

wird ein Ton moralischer Biederkeit und sittlicher Korrektheit angeschlagen, der für die weitere Gestaltung der Rolle sehr charakteristisch, der aber mit der ursprünglichen und bisherigen Anlage des Charakters unvereinbar ist — ein Ton, der die vielleicht etwas harte und grausame, aber gewiß nicht ganz aus der Luft gegriffene Bemerkung Otto Ludwigs rechtfertigt, Wallensteins Harnisch verwandle sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheine oft „wie ein Ifflandischer Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Kriege gewesen zu sein". In dem letzten Teile des Monologes, etwa von den Worten an: „Nicht, was lebendig kraftvoll sich verkündigt, ist das gefährlich Furchtbare" tritt zum erstenmale des Dichters verhängnisvolle, weil völlig undramatische Neigung zutage, seinen Helden durch eine wahre Häufung der seinem Munde entquellenden Sentenzen in einen geistreichen Denker und Philosophen zu verwandeln, der den realen Boden seiner historischen Zugehörigkeit völlig unter den Füßen verliert. Vor allem aber ist die ganze stilistische Behandlung dieses Selbstgesprächs verfehlt; sie stellt dem Darsteller beinahe eine unlösbare Aufgabe und macht es ihm — falls nicht sehr einschneidende Kürzungen erfolgen — beinahe unmöglich, die charakteristischen Linien der ursprünglichen Anlage festzuhalten. Er muß sich mehr oder minder damit bescheiden, dem Publikum ein rhetorisches Paradestück vorzutragen.

Auch die Stilisierung des Monologes hat selbstverständlich die charakteristischen Züge festzuhalten, die der sonstigen Sprechweise der betreffenden Gestalt eigentümlich sind. Es berührt uns mit Recht als eine Unwahrheit, wenn die Gestalt eines Dramas im Monologe mit einem Male „schöner" spricht, als wir es im Dialoge von ihr gewohnt waren. Welche wunderbare Uebereinstimmung herrscht in den Monologen Macbeths und Hamlets mit der ganzen geistigen Atmosphäre und der besonderen Ausdrucksweise der betreffenden Gestalten! Diese Uebereinstimmung vermißt man mehr oder minder in diesem Monologe Wallensteins, wenigstens wenn man den Blick nach rückwärts richtet und an die Eindrücke denkt, die man bisher von der Gestalt des Helden empfangen hat.

Auch Kühnemann, der die Charakteristik Wallensteins sonst ohne jede Einschränkung bewundert sehen möchte und nicht „ohne Pein" an die Verkennung Schillers durch Otto Ludwig und dessen scharfe Ausfälle zu denken vermag, kann sich der richtigen Empfindung nicht verschließen, daß im ersten Akte von Wallensteins Tod statt eines „Tatmenschen" mit einem Male ein „Rhetor" erscheine, „ein Charakter, der sich am allerwenigsten zur Wallensteingestalt schickt". Und um Schiller zu rechtfertigen, fährt er fort: „Aber man denke nur an Wallenstein in der Audienzszene der Piccolomini. Er ist in ihr gewiß kein strahlender Rhetor und spricht doch im Bewußtsein seiner Macht und seiner Schuldlosigkeit überkühn sich aus." Die Erinnerung an die Audienzszene ist hier sehr wohl angebracht — freilich

nicht im Sinne des Apologeten; denn gerade die Audienz-szene zeigt so deutlich wie nur möglich, wie weit sich die Charakteristik Wallensteins von ihren vortrefflichen Anfängen hier entfernt hat.

Auch sonst hat Kühnemanns Darstellung öfters das Mißgeschick, anzuklagen, wo sie verteidigen möchte. So sagt er mit Bezug auf Wallensteins abermaliges Zögern nach seiner Unterredung mit Wrangel und seine an sich gewiß sehr schöne Auslassung über die Treue („Die Treue, sag' ich euch, ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund"): „Aeußerst fein, wieder mit der Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts bebt er ein letztes Mal vor der Wirklichkeit zurück, da er im Gespräch mit dem schwedischen Oberst fühlt, wie sie ihm die Freiheit nimmt." Sehr richtig: aber was hat der Generalissimus des dreißigjährigen Krieges mit der „Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts" zu tun? Ist das nicht eine volle Bestätigung dessen, was Otto Ludwig meint? Mit vollem Recht hebt Kühnemann hervor, daß hier im ersten Akte von Wallensteins Tod und besonders in dem großen Monologe ein Hauptpunkt der Aufgabe für den Schauspieler liege. „Als ein tief Einsamer ist Wallenstein in diesen Reflexionen vorzustellen, ein in sich Versinkender, geheimnisvollen Grübeleien Verfallener. Nicht düster und verschlossen genug kann er wirken — freilich wieder eine Schwierigkeit für Schiller, in dem alles licht und klar ist." Vortrefflich! Wenn der gelehrte Verfasser nur das Eine auch sagen wollte, wie der Darsteller es anzufangen hat, daß Wallenstein hier „düster und verschlossen"

wirkt, als „ein tief Einsamer“, „ein in sich Versinkender“! Der Darsteller müßte erst vom Himmel herab kommen, der es zuwege brächte, die von Kühnemann hier gestellten Forderungen mit der breiten und klaren Rhetorik, mit der gesprächigen Pracht und dem Gedankenreichtum der Schillerschen Diktion zu verbinden. Hier stehen wir eben wieder bei der grauen Theorie der Studierstube. Kühnemann ist von der völlig richtigen Empfindung durchdrungen, daß der von Schiller gewollte Wallenstein düster und verschlossen wirken müßte; aber es entgeht ihm nicht, daß der von dem Dichter geschaffene Wallenstein alles eher als düster und verschlossen wirkt: eine Erkenntnis, gegen deren Konsequenzen er sich mit aller Macht zu wehren sucht.

Diese Stellung des verdienten Kühnemannschen Buches zu der Wallensteinfrage ist für unsere ganze ästhetische Kritik charakteristisch. Die philologischen und philosophischen Erklärer glauben ihre Bewunderung für die Größe des Gedichtes auch auf die Charakteristik des Helden in ihrem ganzen Umfang ausdehnen zu müssen. Anstatt die Schwächen des Werkes nach dieser Seite zuzugeben und sich damit zu begnügen, sie literarhistorisch zu erklären, suchen sich die Apologeten des Dichters wahrhaft zu drehen und zu winden in dem krampfhaften, aber erfolglosen Bemühen, die unleugbaren Widersprüche in der Charakteristik zu lösen und die von ihnen ersehnte Einheit des Wallensteinischen Charakters um jeden Preis darzutun. Dabei übersehen sie leider, daß sie durch ihre Bemühungen meist das Gegenteil erreichen und gerade durch die Mühseligkeit dieses Kampfes die Richtigkeit dessen bestätigen, was Otto Lud-

wig in scharfer, aber unwiderleglicher Weise über das Werk des Dichters geäußert hat.

Das Inkongruente des großen Monologes, der aus dem bisherigen Gesamtbilde störend heraustritt, fällt umso mehr in die Augen, als ihm unmittelbar Wallensteins Unterredung mit Wrangel folgt — eine Szene, worin Schiller die Gestalt des historischen Wallenstein wieder mit sicherer Hand erfaßt und mit einer nie genug zu bewundernden Kraft der Darstellung von Anfang bis Ende festgehalten hat. Mit vollem Recht nennt Tieck diese Szene die Krone des Stücks. „Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei das Muster einer schwierigen Unterhandlung." In Schillers gesamtem dramatischen Schaffen gibt es nur Eines, was dieser wunderbaren Szene an Plastik und Bedeutung der Charakterisierung und an Größe der historischen Perspektive zur Seite zu setzen wäre: das Gespräch des Königs mit dem Großinquisitor in Don Karlos. Und bei allem Reichtum der Charakteristik: welche Knappheit der dramatischen Form! Kein Wort ist in dieser Szene zuviel; sie gehört zu den wenigen des Gedichtes, die kaum einen Vers auf der Bühne zu verlieren brauchen. Sie stellt der Kraft, womit der Dichter die Neigungen seiner eigensten poetischen Natur zu lenken und zu zügeln vermochte, das glänzendste Zeugnis aus und läßt es umso schmerzlicher bedauern, daß es ihm versagt blieb, sich durchweg auf derselben staunenswerten Höhe zu halten.

Die glänzende Leistung dieser Szene wird in ein doppelt helles Licht gerückt durch ihre Umrahmung: nach

der einen Seite Wallensteins großer Monolog, nach der andern das kurze Gespräch mit Terzky und Illo, wo Wallenstein durch seinen abermaligen Rückfall und seine breite Auseinandersetzung über das Wesen der Treue — ein deutlicher Beleg für die von Otto Ludwig dem Dichter vorgeworfene unablässige Austauschung des historischen und des poetischen Wallenstein — ganz plötzlich wieder in die „Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts" zurücksinkt.

Es folgt der große Auftritt der Gräfin Terzky, der die letzte Entscheidung bringt. Daß diese der sophistischen Beredsamkeit von Wallensteins Schwägerin, statt seiner eigenen Initiative, zu danken ist, hat der Szene von jeher starke und berechtigte Angriffe zugezogen. Schon Tieck bekennt, hier vor der einzigen Stelle des Werkes zu stehen, wo er den Dichter niemals verstanden habe. „Sie sagt ihm nichts, sie kann ihm nichts sagen, was ihm die Freunde nicht schon, er sich selbst aber weit mehr, ebenso gründlich und tief vorgetragen. Mit seinem Verstande, der so ungern andere über sich erkennt, wäre es nur eine spielende Bemühung, diese leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulösen."

Und schon Wieland, dem der Schillersche Wallenstein als ein „Gemisch von Stärke und Schwäche, von Held und altem Weib" erschien, äußerte sich mit Bezug auf dessen Verhältnis zur Gräfin Terzky: „Wallenstein macht freilich seiner Schwester [soll heißen: Schwägerin] gegenüber mit seinen Skrupeln und sentimentalischen Schluchzen eine pauvre Figur."

Man hat es natürlich auch hier versucht, den Dichter zu verteidigen und alle Einwände, die gegen diese Szene erhoben worden sind, aus der Oberflächlichkeit ihrer Urheber und dem Mangel ihres Verständnisses für die Eigenart des Schillerschen Geistes zu erklären. Es ist wahrhaft ergötzlich zu beobachten, mit welchen Künsten der Dialektik, mit welchen an der Logik der Gräfin Terzky geschulten Sophismen sich die Erklärer in löblichem Wettkampf abringen, um, allen Regungen des gesunden Menschenverstandes zum Trotz, auch hier den Dichter und die absolute Vollkommenheit seines Werkes zu retten. Der völlig unangebrachte Vergleich mit Macbeth und Lady Macbeth, der nur dazu angetan ist, die Blöße dieser auf einer ganz andern Grundlage fußenden Szene aufzudecken, wurde schon von Tieck in unwiderleglicher Weise abgetan; trotzdem wird er von manchen Erklärern immer von neuem wieder aufgetischt. Man hebt hervor, was die Gräfin Terzky in dieser Szene ausspreche, seien im wesentlichen nur die „Motive seiner eigenen Natur", die Gräfin, die in diesen Reden streng genommen aus ihrem Charakter falle, spreche nur aus, was ihn selbst in seinem Innersten bewege; sie *scheine* in diesem Momente nur die Hauptagierende zu sein, in der Tat sei sie es nicht; Wallenstein würde und müßte sich, auch wenn sie nicht da wäre, zum Abfall entschließen. Die ganze Szene sei im Grunde nur ein Hilfsmittel des Dramatikers, das den Vorgängen im Innern des Helden durch die dialogische Szene lebendigere dramatische Form und eine raschere, wirkungsvollere dramatische Abwicklung gebe.

Das ist alles schön und gut: aber es ändert an der e i n e n, maßgebenden Tatsache nichts, daß es im realen Sinne der Vorgänge — und nur dieser ist hier im Auge zu behalten — nicht Wallenstein, sondern die Gräfin ist, die die letzte Entscheidung herbeiführt. Das hat auch Karl Werder richtig erkannt, der sich sonst in seiner Analyse von Wallensteins Charakter zum Teil arg verrannt hat, der in diesem Charakter „Schillers größte Erfindung, seine genialste poetische Produktion" bewundert und sich auch bei der vorliegenden Szene auf die Seite der bedingungslosen Apologeten des Dichters stellen möchte. Trotzdem räumt er das Eine willig ein, daß der Dichter sich darin versehen habe, indem es s c h e i n e, als ob die Aktion der Gräfin die Entscheidung über Wallenstein davontrüge. „Diese scheinbare und täuschende Macht der Wirksamkeit, welche ihr hier geliehen ist, ist eine Anomalie — und daher kommt auch der anomale Ton, aus dem sie in dieser Szene spricht."

Auf wie schwachen Füßen alles das steht, was man zur Verteidigung dieser Szene und des Wallensteinischen Charakters darin anzuführen pflegt, zeigt in charakteristischer Weise die Auffassung, die Fielitz von diesem Teile der Dichtung gibt. Er erblickt in Maxens Abweisung durch die Gräfin Terzky während ihrer Unterredung mit dem Schwager den wichtigsten Punkt, die eigentliche Katastrophe der Tragödie. Er glaubt, daß, wenn Max hier zur rechten Zeit zu Gehör gekommen wäre, es ihm sicherlich würde gelungen sein, Wallenstein vor der Tat zu bewahren. Man hat diese scheinbar seltsame Ansicht mit überlegenem Lä-

cheln zurückgewiesen. Man hat hervorgehoben, daß eine solche Auffassung die Katastrophe der Tragödie mehr oder minder zu einem leeren Spiel des Zufalls degradieren würde. Sicher ist das Eine: daß der historische Wallenstein, der Wallenstein, wie er Schiller ursprünglich vor der Seele stand, sich durch Maxens rechtzeitige Einwendungen in seinem Vorhaben nicht hätte stören lassen, ebensowenig wie dieser historische Wallenstein seine Schwägerin Terzky oder irgend eine der andern Kreaturen, auf die er mit souveräner Geringschätzung herabblickt, notwendig gehabt hätte, um zu einem Entschlusse zu kommen. Weniger sicher ist es freilich, wie sich der poetische Wallenstein, d. h. derjenige, zu dem sich die Gestalt im Verlaufe von Wallensteins Tod immer mehr entwickelte, gegenüber einem rechtzeitigen Eingreifen seines Freundes Max verhalten hätte. Durch das Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo, das jener Meldung des Freundes unmittelbar vorangeht und in dem seine Phantasie ganz und gar von der Vorstellung des Verrates, von der „unnatürlich frevelhaften Tat“ des Verräters Bourbon erfüllt ist, in dem er die „fromme Treue“ als den „nächsten Blutsfreund“ des Menschen preist: durch die Stimmung dieses Gespräches ist die denkbar beste und vortrefflichste Grundlage geschaffen, um die Einwendungen von Max, der dem geliebten Feldherrn das furchtbare Wort „Verräter“ entgegenschleudert, auf einen fruchtbaren Boden fallen zu lassen. Max könnte für sein Vorhaben und dessen Gelingen in der Tat kaum einen glücklicheren Augenblick finden.

Daß diese Auffassung der Dinge auch dem Dichter

durchaus nicht ferne lag, zeigt der Aufsatz, den Goethe über die erste Weimarer Aufführung der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung vom 25. und 31. März 1799 veröffentlichte. In diesem ausführlichen Bericht, der nach des Dichters ausdrücklichem Zeugnis von Goethe in Gemeinschaft mit Schiller, „obgleich etwas eilfertig" verfaßt worden war, heißt es mit Bezug auf die fragliche Szene:

„Max Piccolomini hatte während seines Auftritts vergebens vorzukommen gesucht; seine gerade Weise und die natürliche Beredsamkeit seines Herzens würde es ohne Zweifel über die Sophistereien der Gräfin Terzky davon getragen haben, eben darum verhindert sie seinen Eintritt."

Das läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Im Einklang damit stehen die beiden Reden Wallensteins, die uns aus dem verloren gegangenen Berliner Theatermanuskript erhalten sind: die eine:

Führ' sie hinaus!
Laß mir den Piccolomini herein

hatte ihren Platz hinter der großen Rede der Gräfin Terzky, W. T. 497—520. Wo die andere:

Hilfreiche Mächte, zeigt mir einen Freund
In dieser Angst der schwerbeladnen Seele!

ihren Platz hatte, ist ungewiß. Diese beiden Stellen mit der darin zum Ausdruck gelangenden Sehnsucht Wallensteins nach einem helfenden Freunde zeigen deutlich genug, daß der Dichter der Abweisung Maxens durch die Gräfin in der Tat große Wichtigkeit beilegte und darin, daß der

vom Herzog ersehnte Retter so nahe ist, ohne aber vorgelassen zu werden, eine Art von tragischem Motiv erkannt wissen wollte. Vor allem aber zeigen diese Stellen in Verbindung mit der zitierten Aeußerung des Goetheschen Berichtes, daß Fielitz mit seiner Beurteilung des Wallensteinischen Charakters weit mehr auf der richtigen Spur ist, als diejenigen, die dem Herzog auch hier um jeden Preis eine starke Herrscherseele wahren und daran festhalten möchten, daß er in dem Gespräche mit der Gräfin Terzky im Grunde nicht der geschobene, sondern der schiebende Teil ist und daß er in Wirklichkeit die Gräfin gar nicht brauchte, um zur Entscheidung zu gelangen. Bellermann sucht vergeblich gegen die Auffassung von Fielitz anzukämpfen, ohne freilich jene wichtigen, vom Dichter selbst stammenden Belege zu berücksichtigen. Er hat das richtige Empfinden, daß ein Wallenstein, der sich hier durch Max zu einem gegenteiligen Entschlusse bewegen ließe, so ziemlich alles verlöre, was die eigentliche Grundlage seines Charakters bildet. Er sagt sehr richtig: „Ein Wallenstein, dem der von Max so lockend, von der Gräfin so höhnisch gezeichnete Rücktritt ins Privatleben möglich ist, der unter allen Umständen dieses Sinken in die Nichtigkeit sich behaglich gefallen ließe, ist kein Wallenstein mehr.“ Damit spricht er freilich, ohne es zu wollen, das Todesurteil über den von dem Dichter geschaffenen Charakter aus.

Wenn Max im Folgenden, als er zu Beginn des zweiten Aktes den ersehnten Zutritt beim Feldherrn findet, keinen Erfolg mehr erzielt, so liegt der wirkliche Grund hiervon allein darin, daß es zu spät ist, und daß des Feldherrn

Befehl von seinen Eilboten bereits nach Prag und Eger getragen wird. Denn, daß man eine abermalige Willensänderung Wallensteins infolge der Unterredung mit Max durchaus nicht für ausgeschlossen hält, geht mit Deutlichkeit daraus hervor, daß man in seiner zu Beginn des nächsten Auftritts an Terzky gerichteten Frage „Wo ist der Wrangel?" den festen Vorsatz des Feldherrn erkennen wollte, den Vertrag mit den Schweden, wenn möglich, wieder zu lösen. Daß diese Auffassung in der Tat sehr naheliegt, ist bezeichnend genug und die treffendste Kritik derer, die den Schillerschen Wallenstein von dem Vorwurf haltloser Schwäche unter jeder Bedingung freisprechen möchten.

Die Einwände, die gegen die Szene zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky erhoben werden können, geben selbstverständlich keine Berechtigung dazu, bei der Aufführung hier etwa eine einschneidende Aenderung vorzunehmen. Wenn frühere Bearbeiter wie Vogel und Wolzogen nicht davor zurückscheuten, die ganze Szene zu beseitigen und Wallenstein aus eigener Initiative zum entscheidenden Entschlusse gelangen zu lassen, so wird man in solchen Eingriffen — man mag sich zur kritischen Frage selbst stellen, wie man will — eine unerlaubte Willkür erblicken, die mit unserer Pietät für das Werk eines großen Dichters nicht zu vereinigen ist. Das Einzige, was die Bühne tun kann, um Wallenstein an dieser Stelle des Stückes nicht allzu sehr als den bloß Getriebenen erscheinen zu lassen und ihm wenigstens den Schein einer gewissen Aktivität zu wahren, sind einige diskrete Retuschierungen des Textes und eine dementsprechende Anleitung des Dar-

stellers, dessen Händen es überlassen bleibt, dem Bilde die richtige Beleuchtung zu geben.

Eine der schlimmsten und gefährlichsten Stellen der ganzen Szene ist die, wo auf die große Rede, in der die Gräfin ihrem Schwager die früher im Namen des Kaisers von ihm ausgeführten Freveltaten vorhält und die mit den Worten endet:

> Was damals
> Gerecht war, weil du's für ihn tatst, ist's heute
> Auf einmal schändlich, weil es gegen ihn
> Gerichtet ward

Wallensteins Worte folgen:

> Von dieser Seite sah ich's nie — Ja! Dem
> Ist wirklich so.

Diese Worte — die gleichzeitig die Versicherung, daß in den Ausführungen der Gräfin nur die Motive und Gedanken von Wallensteins eigener Natur zu erblicken seien, bedenklich Lügen strafen! — klingen im Munde des Friedländers in der Tat unsagbar schwächlich und kläglich. „Von dieser Seite sah ich's nie!“ In welchem Lichte muß die Intelligenz des großen Mannes in diesem Augenblicke dem unbefangenen Zuschauer erscheinen — jedem Zuschauer, dessen Sinne durch die Narkose des landesüblichen Schillerkultes nicht ganz und gar benommen sind! Eine verständige Regie dürfte sich keinen Augenblick besinnen, jene bedenklichen Worte, die auch durch den Schauspieler in keiner Weise gerettet werden können, zu beseitigen und

die Rede, womit Wallenstein die Gräfin unterbricht, auf den zweiten Teil der betreffenden Stelle zu beschränken:

Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Taten aus,
Die nach der Ordnung nie geschehen sollten.
Und selbst den Fürstenmantel, den ich trage,
Verdank' ich Diensten, die Verbrechen sind.

Nur durch diese Fassung der Stelle kann, im Gegensatz zu der des Originals, der Eindruck erweckt werden, als ob die Gedanken, die die Gräfin ausspricht, nichts anderes seien, als das, was in Wallensteins Innerem brütet und hier nach Worten ringt. Die Reden der Gräfin bekräftigen nur, was in seinem Hirne längst lebendig ist; aber sie dürfen ihm nichts Neues sagen; sobald dies geschieht, ist der Glaube an seine überragende Intelligenz unwiderbringlich dahin.

In diesem Sinne muß die Szene vom Darsteller auch gespielt werden. Nichts Verkehrteres, als wenn Wallenstein auf die Reden der Gräfin aufmerksam lauscht, mit einer Andacht, als wenn ihm eine Offenbarung zuteil werde. Der Darsteller darf die Anwesenheit der Gräfin während der ganzen Szene kaum zu beachten, ihre Reden kaum zu hören scheinen; er ignoriert sie geflissentlich; denn er blickt innerlich auf sie herab, wie er auf seine ganze Umgebung mehr oder minder herabblickt. Seine ersten Worte beim Eintritt der Gräfin „Wer ruft Euch? Hier ist kein Geschäft für Weiber" schlagen den Grundton an für seine Behandlung der Gräfin während dieser ganzen Szene. Der

Zuschauer muß den Eindruck erhalten, daß Wallenstein nur mit sich und dem Gedankensturme, der in seinem Innern tobt, beschäftigt ist; die Gräfin würdigt er keines Blickes und scheint nur mit halbem Ohr auf ihre Worte hinzuhören. Wenn er nach der oben zitierten großen Rede der Gräfin, während deren er auf dem Sessel sitzend vor sich hinstarrte, mit einem Mal in die Höhe springt und losbricht „Es übte dieser Kaiser durch meinen Arm im Reiche Taten aus usw.", so muß der Eindruck vorherrschen, daß Wallenstein damit, ohne etwa die Gräfin einer Antwort würdigen zu wollen, nur den Gang seiner eigenen Gedanken fortsetzt. In ähnlicher Weise muß der Darsteller die vorangehenden Zwischenreden Wallensteins zu behandeln suchen; freilich bedürfen diese, da sie meist zu breit geraten sind und leicht den Eindruck erwecken, als ob Wallenstein seiner Schwägerin erfreuten Herzens für die willkommene Belehrung danke, einiger kräftigen Kürzungen und Striche. Nirgends darf der Darsteller, wie es häufig wohl zu sehen ist, durch ein beifälliges Nicken des Kopfes, durch ein erleichtertes oder freudiges Aufblicken zu ihr u. dergl. seiner unverkennbaren Zustimmung zu dem Inhalt ihrer Reden Ausdruck geben. Denn auch wenn sich Wallenstein, wie es ja sicher die Absicht des Dichters ist, durch die Gräfin tatsächlich in seinem Entschlusse beeinflussen läßt, so verwehrt es ihm sein herrisches Selbstgefühl, dies einzugestehen; je mehr er in Wirklichkeit unter dem Einflusse der Gräfin steht, desto energischer wird er sich den Anschein zu geben suchen, daß sein Handeln ausschließlich seiner eigenen Initiative entspringt. Dies hat der Darsteller namentlich auch bei den

entscheidenden Worten „Ruft mir den Wrangel" im Auge zu behalten; der Eindruck wird dann der richtige sein, wenn er in Ton und Spiel die Gräfin absichtlich zu brüskieren scheint.

Der zweite Akt von Wallensteins Tod beginnt mit der charakteristischen kleinen Szene, wo Octavio mit den entscheidenden Aufträgen von Wallenstein entsendet wird. Auf die Feinheit dieser kleinen Szene, der einzigen des Werkes, die dessen beide Gegenspieler allein auf der Bühne zusammenführt, mit dem tragisch-ironischen Zuge, daß Wallenstein dem Abtrünnigen die eignen Pferde zur Verfügung stellt, wurde schon vielfach mit besonderem Nachdruck hingewiesen. Die nun folgende große Szene zwischen Wallenstein und Max gehört zu den Teilen der Tragödie, in denen dem Dichter das Bild des ursprünglichen Wallenstein durch seine verhängnisvolle Neigung zu rhetorischer Breite und geistreicher Schönrednerei am bedenklichsten zu zerfließen drohte. Ein so geistvoller und feinsinniger Dramaturg wie Immermann, den man heute als Leiter der Düsseldorfer „Musterbühne" preist, hat es gewagt, diese ganze Szene zu streichen. Was ihn dazu bestimmte, war in erster Linie jedenfalls seine Ueberzeugung von der Gefährlichkeit dieser Szene für das einheitliche Charakterbild der Hauptfigur, seine Abneigung gegen alles „Sentimentalische und Müßige", die seiner Einrichtung der Tragödie ihr charakteristisches Gepräge gab; außerdem ging er wohl von der Ansicht aus, daß die ganze Szene ohne jeden Einfluß auf den Gang und die Entwicklung des Stückes, also streng genommen überflüssig sei und daß die dramatische

Wirkung durch ihre Weglassung und die von ihm gewählte szenische Anordnung eher gefördert als gehemmt werde. Gegenüber diesen an sich keineswegs unrichtigen Erwägungen konnte man allerdings geltend machen, daß die in dieser Szene herbeigeführte Gegenüberstellung und Kontrastierung der beiden Charaktere, auf die überdies die früheren Vorgänge (P. V.) direkt hinzielen, in Plan und Ausführung so echt schillerisch ist, daß die Weglassung der Szene mit der Pietät gegen den Dichter nur schwer zu vereinigen wäre. Die Kühnheit von Immermanns Verfahren würde bei der heutigen Kritik einem gerechtfertigten Proteste zu begegnen haben.

Die heutige Bühne muß sich darauf beschränken, den für die Charakteristik so verhängnisvollen Wortreichtum dieser Szene, so gut es geht, zu beschneiden. Natürlich in erster Linie in den Reden Wallensteins; Maxens Beredsamkeit ist in dieser Situation in der Hauptsache durchaus glaubhaft und am Platze. Wallenstein aber müßte, schon des Kontrastes wegen, kurz und knapp bleiben. Er könnte auch hier, um mit Kühnemann zu reden, „nicht düster und verschlossen genug" wirken. Schon die einleitende Rede, die die Mitteilung des Geschehenen vorbereitet, wünschte man, trotz des hier mit Recht verwendeten und psychologisch sehr glaubhaft wirkenden retardierenden Elementes, wesentlich knapper gefaßt und in ihrem allgemein betrachtenden Teile („Der Jugend glückliches Gefühl ergreift das Rechte leicht") verkürzt zu sehen.

Vor allem aber gibt Wallensteins berühmte große Rede, womit er dem von Max ihm entgegengeschleuderten Vor=

wurf des schwarzen Verrates zu begegnen sucht, zu vielfachen Bedenken Veranlassung:

Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,
Das schwer sich handhabt, wie des Messers Schneide;
Aus ihrem heißen Kopfe nimmt sie keck
Der Dinge Maß, die nur sich selber richten.
Gleich heißt ihr alles schändlich oder würdig,
Bös oder gut — und was die Einbildung
Phantastisch schleppt in diesem dunkeln Namen,
Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.
Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit.
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen;
Wo einer Platz nimmt, muß das andre rücken,
Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben;
Da herrscht der Streit und nur die Stärke siegt.
— Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch,
Sich jeden Zweck versagen kann, der wohnt
Im leichten Feuer mit dem Salamander
Und hält sich rein im reinen Element.
Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur.
Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem guten. Was die Göttlichen uns senden
Von oben, sind nur allgemeine Güter;
Ihr Licht erfreut, doch macht es keinen reich,
In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.
Den Edelstein, das allgeschätzte Gold
Muß man den falschen Mächten abgewinnen,

Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst,
Die Seele hätte rein zurückgezogen.

In dieser an sich gewiß sehr schönen und geistvollen philosophischen Darlegung geht Wallensteins Charakter ganz und gar verloren. Ja, selbst bei einem andern Charakter als dem des Friedländers müßte diese Rede mit ihrer wahrhaft verschwenderischen Fülle der leicht und mühelos hervorquellenden Sentenzen und Weisheitssprüche die ernstesten psychologischen Bedenken hervorrufen. Wenn irgendwo, so paßt hier auf Wallenstein das vielgebrauchte triviale Wort: er spricht wie ein Buch — wie ein Buch, aber nicht wie ein Mensch von Fleisch und Blut, und am wenigsten wie ein Wallenstein. Der Charakter Wallensteins aber erscheint kaum an einer andern Stelle des Werkes in so schwächlichem Lichte wie hier. Nur der Reichtum der Gedanken und die Schönheit der dichterischen Form täuschen über die im Grunde doch nicht wegzuleugnende Nichtigkeit dessen hinweg, was er dem Freunde, der ihn beschwört, nicht zum Verräter zu werden, zu entgegnen hat. Was dem Hörer aus dem reichen Schwall dieser Worte und dem Inhalt dieser höchst allgemeinen Betrachtungen als das einzig Greifbare entgegentönt, ist das Gefühl einer unsicheren, schwankenden Schwäche, die nicht den Mut besitzt, für das, was sie begonnen hat, mit Festigkeit einzustehen und die ihr wahres Wesen eben nur hinter dem Reichtum der Worte, hinter dem philosophischen „Ideenschwung“ geschickt zu verbergen weiß. Der vor-

treffliche, moralische Wallenstein, der, wenn auch unbewußt, die Gunst des „lieben moralischen Publikums" nicht gern verscherzen möchte, hat hier wieder einmal den Realisten Wallenstein ganz und gar aus dem Sattel gehoben. Dem Charakter d i e s e s, des realistischen Wallenstein, würde es weit mehr entsprechen, wenn er auf Maxens betreffende Rede überhaupt nichts entgegnete und sich statt dessen nur in ein eisiges Schweigen hüllte. Ein kaum bemerkbares flüchtiges Zucken der Mundwinkel, ein Schatten, der über die Stirn huscht, als Max das Wort Verräter ausspricht, würde in der Mimik des charakterisierungsfähigen Schauspielers eine weit beredtere Sprache reden, als die ganze lange Auslassung, die er mit der Beredsamkeit und der überlegenen Ruhe eines deutschen Philosophieprofessors vom Stapel läßt.

Eine solche Art der Darstellung, die jene ganze Zwischenrede Wallensteins beseitigte und sie bloß durch eine dementsprechende Geste zu ersetzen suchte, würde eine kräftige Stütze finden in der Fassung der Schillerschen Handschriften, die hier von dem Texte des Buches bedeutend abweichen. Wallensteins große Rede „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort" f e h l t an der betreffenden Stelle der Handschriften; auf Maxens Worte „Das ist schwarz — schwarz wie die Hölle" folgt bloß die Bühnenanweisung: „Wallenstein macht eine schnelle Bewegung"; dann fährt Max fort: Sieh, du kannst's

Nicht n e n n e n hören, und du willst es tun?
O, kehre um zu deiner Pflicht! Gewiß, du kannst's!
Schick mich nach Wien usw. W. T. 815.

Das ist ohne Zweifel ungleich besser und namentlich für die Aufführung weit mehr zu empfehlen als die Fassung der Buchausgabe.*)

Denn auch vom rein dramatischen Standpunkt betrachtet bereitet jene Rede bedeutende Schwierigkeiten. Wie soll sich Max während dieser volle 31 Verse umfassenden philosophischen Auslassung seines Feldherrn verhalten? In einem Augenblick, wo sein ganzes Wesen fieberhaft erregt ist, wo jede Faser in ihm nach einem bestimmten, entscheidenden Worte aus dem Munde des vergötterten Mannes lechzt, ist er genötigt, ein philosophisches Privatissimum über sich ergehen zu lassen, das ihn dem, was seine Seele erfüllt, auch nicht um Haaresbreite näher bringt. Der Charakter der dramatischen Situation und sein eigenes Ungestüm müßten ihn zu einer leidenschaftlichen Unruhe zwingen, zu einer Ungeduld, die Wal-

*) Dafür findet sich allerdings in den Handschriften weiter vorn in derselben Szene eine längere Rede Wallensteins, die nachher an dieser Stelle getilgt und in ihrem zweiten Teil in die später eingefügte Rede „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort" verflochten wurde. Jene Rede begann nach einer ebenfalls in der endgültigen Fassung getilgten Rede Maxens, mit den schwächlichen Versen:

> Sei ruhig, Max! Viel Großes wollen wir
> Und Treffliches zusammen noch vollführen;
> Und wenn wir nur erst würdig oben stehn,
> Vergißt man leicht, wie wir hinaufgeklommen.
> Es trägt sich heute manche Krone rein,
> Die nicht so reinlich auch erworben worden.

Daran schlossen sich, beginnend mit:

> Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
> Dem guten

die Verse W. T. 799—809 der endgültigen Fassung, mit einer unbedeutenden Variante.

lenstein am liebsten unterbrechen und ihn zu einem klaren entscheidenden Worte drängen möchte — eine Spielweise, die durch die störende Unruhe ihres Realismus mit der Stilisierung der Dichtung nicht zu vereinigen wäre und die den Vortrag der Wallensteinischen Rede, die eine unbedingte Ruhe des Gegenspielers verlangt, in starkem Maße beeinträchtigen würde. Verharrt der Darsteller dagegen während der ganzen langen Rede des Friedländers in einer ruhigen, abwartenden Pose, so kommt ein Zug der Unwahrheit in die Situation, die für den phantasiebegabten Künstler kaum zu ertragen ist. Mit einem Wort: es werden hier an den Darsteller Anforderungen gestellt, die kaum zu erfüllen sind, wenn die innere Wahrheit und das charakteristische Gepräge beider Gestalten nicht bedenklich leiden soll.

Es ist an sich begreiflich, daß Stellen wie die vorliegende Rede Wallensteins infolge des Reichtums ihrer Sentenzen und der daraus entnommenen geflügelten Worte vielfach zu den Lieblingsstellen des Publikums gehören; es ist auch begreiflich, daß der Durchschnittsschauspieler, dem an dem charakteristischen Gesamtbilde weniger gelegen ist, als an der Einzelwirkung, die ihm die schöne Deklamation solcher dankbaren rhetorischen Prunkstücke verspricht, sich an derartige Stellen festklammert und sie sich nur ungern verkürzen oder rauben läßt. Es ist bezeichnend, daß auch ein Erklärer wie Bellermann gerade diese Rede Wallensteins, die, wie er richtig sagt, „aus einem beinahe ununterbrochenen Zusammenhange allgemeiner Gedanken“ besteht, als eine besondere Schönheit des Dramatikers Schiller her-

vorhebt und versichert, es „lebe alles, weil es unmittelbar aus der dramatischen Situation geschöpft ist“. Das ist bezeichnend dafür, wie wenig man selbst in ästhetisch geschulten Kreisen Buchdrama und Bühnendrama zu unterscheiden weiß. Es wäre sicher völlig verfehlt, Schillers Wallenstein als Ganzes ein Buchdrama zu nennen. Schiller war ein geborener Dramatiker und besaß im Theatralischen vielfach die Treffsicherheit des Genies. Das schließt indessen nicht aus, daß sich in den Dramen seiner späteren Periode, insbesondere in Wallenstein, da und dort eine leise Entfremdung vom wirklichen Theater bemerkbar macht. Zu solchen Stellen gehört die vorliegende, der alle typischen Merkmale des Buchdramas eigen sind.

Zu voller Höhe hebt sich die Charakteristik Wallensteins wieder in der folgenden Szene der Traumerzählung. Der Einwand, daß auch hier die Breite der volle 42 Verse umfassenden Schilderung mit dem Charakter des Friedländers nicht wohl zu vereinigen sei, ist hinfällig. Gewiß verbinden sich Wortkargheit und Verschlossenheit mit unserer Vorstellung von Wallenstein; aber e i n Gebiet gibt es, wo sich die Schleusen seines Inneren zu einer seltsamen, beinahe unheimlich wirkenden Beredsamkeit öffnen: das Gebiet dessen, worin er die „tiefste Wissenschaft“ erblickt, das Gebiet der Sternenkunst. Gewinnt die Welt dieser Vorstellungen ihre beherrschende Macht über ihn, so öffnet sich der sonst so verschlossene Mund mit einem Male zu wunderbarer Mitteilsamkeit. Hier wirkt die Macht und Fülle der Rede durchaus glaubhaft und überzeugend. Verfügt der Darsteller über die für die Verkörperung des Fried-

länders freilich unentbehrliche Gabe des Dämonischen und Visionären, so wird der Hörer in der Erzählung von der Traumnacht vor der Lützener Aktion auch nicht ein Wort als überflüssig empfinden. Wäre Wallenstein im allgemeinen noch viel wortkarger und verschlossener gehalten, so würde die Erzählung hier eine noch weit bedeutendere Wirkung üben.

Fast durchweg zu wortreich und mitteilsam im übeln Sinne des Wortes ist Wallenstein im ganzen dritten Akte des letzten Stücks geraten. Schon bei seinem ersten Auftreten mit Illo (III, 4) wünschte man seine Reden stark gekürzt zu sehen. Vor allem wäre der Wegfall der ganzen auf Buttler bezüglichen Rede (1443—1455) „Nicht jeder Stimme, find' ich, ist zu glauben" als ein Gewinn zu betrachten. Die ganze Stelle ist, wie auch Bellermann richtig hervorhebt, geeignet, den Hörer irrezuführen:

> So hab' ich diesem würdig braven Mann,
> Dem Buttler, stilles Unrecht abzubitten;

Der Zuschauer findet das sehr begreiflich; denn er denkt an Wallensteins gemeine Intrige gegen Buttler. Aber weit gefehlt! Jener fährt fort:

> Denn ein Gefühl, des ich nicht Meister bin,
> Furcht möcht ich's nicht gern nennen, überschleicht
> In seiner Nähe schaudernd mir die Sinne
> Und hemmt der Liebe freudige Bewegung.

So kann Wallenstein, der sich einer so schweren Schuld gegen Buttler bewußt ist und bewußt sein muß, unmöglich sprechen. Er würde denn an einer Schwäche des Ge-

dächtnisses leiden, wie sie mit seinen sonstigen geistigen Gaben kaum zu vereinigen ist. Daß er in jenen Worten aber, wie Bellermann möchte, seine wahre Meinung absichtlich verhülle, um Illo augenblicklich zu täuschen, kann unmöglich angenommen werden. Dem widerspricht der ganze Wortlaut der Stelle, der vom Brustton der Ueberzeugung durchdrungen ist; man müßte sonst eine so vollendete und raffinierte Kunst jesuitischer Verstellung bei ihm voraussetzen, wie sie kaum mit dem Friedländer der Geschichte, noch viel weniger aber mit dem ethisch so hochstehenden, philosophisch gebildeten Wallenstein, wie seine Erklärer ihn uns zeigen möchten, in Einklang gebracht werden kann.

Auch in den folgenden Familienszenen verlieren sich Wallensteins Reden zu sehr in die Breite; dasselbe gilt von den redseligen Betrachtungen nach der Nachricht vom Abfall Isolanis und noch mehr von der Art und Weise, wie er seinem Schmerz über den Verrat Octavios Ausdruck gibt. Daß es, abgesehen von der psychologischen Unglaubhaftigkeit dieses wortreichen schmerzlichen Ergusses, der dem ganzen soldatischen Milieu widerstrebt, für das Charakterbild Wallensteins in jeder Beziehung ein Segen wäre, wenn seine irreführenden und in seinem Munde so ganz und gar nicht angebrachten Anklagen gegen Octavios „falsches Herz“ bei der Aufführung getilgt würden: das ergibt sich schon als die notwendige Folge dessen, was oben über die sittliche Beurteilung von Wallensteins Charakter gesagt werden mußte. Die tiefergreifende tragische Ironie, daß Wallenstein nach Octavios Verlust den eben eintretenden Buttler als Freund und alten Kriegsgefährten in die

Arme schließt, darf natürlich, trotz einer gewissen Absichtlichkeit dieses Zuges — man denke an Wallensteins besonderes Verhältnis zu Buttler! — nicht verloren gehen, wenn man gleich auch hier den Reichtum der Worte, namentlich in der allzu sentimental geratenen Ausmalung seiner Freundschaft mit Octavio, gemindert sehen möchte.

Wallensteins Monolog „Du hast's erreicht, Octavio" würde bei einer zusammenhängenden Aufführung des Gesamtdramas, wie schon oben gezeigt, zu opfern sein — ein Strich, der, abgesehen von der dadurch erzielten, hier ungemein segensreichen Beschleunigung der dramatischen Entwicklung, auch für die Charakteristik Wallensteins einen Gewinn bedeutet. Denn die lyrischen Ergüsse dieses Monologes, der dem Publikum nicht das geringste Neue sagt, tragen nur dazu bei, das nach der Richtung des Sentimentalen hin verzeichnete Bild des Helden dem Zuschauer von neuem vor die Augen zu bringen und unnötiger Weise einzuprägen. Der Verlust dieses Monologes, der höchstens dem nach der Schablone arbeitenden Schauspieler ein dankbares Deklamationsstück raubt, ist umso weniger zu bedauern, als gerade in diesem Selbstgespräch ein für das Bild des Helden wenig vorteilhafter renommistischer Zug besonders stark zutage tritt (vgl. „Doch innen im Marke lebt die schaffende Gewalt, die sprossend eine Welt aus sich geboren", „Mein Name ging, wie ein Kriegsgott, durch die Welt", „Es ist der Geist, der sich den Körper baut, und Friedland wird sein Lager um sich füllen"). Dieser Zug, ein gewisses, sehr stark an den miles gloriosus erinnerndes Kraftmeiertum, wagt sich, wenn auch in diskreterer Weise,

schon an einer Stelle der Audienzszene hervor („Im ganzen Kaiserstaate kein Nam' geehrt, gefeiert wie der meine, und Albrecht Wallenstein, so hieß der dritte Edelstein in seiner Krone"); seine Wiederkehr steigert sich in Wallensteins Tod, wo der Dichter unbewußt das Bedürfnis zu haben scheint, der tatsächlichen Schwäche seines Helden eine Art von Gegengewicht zu geben durch dessen häufige Beteuerungen über seine eigene Größe (vgl. „Doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit, so klein aufhöre, der so groß begonnen" usw., „Ich spüre was in mir von seinem Geist. Gib mir sein Glück, das andre will ich tragen" usw.). Dieser renommistische Zug, dessen Verwendung in dem fraglichen Monolog einen gewissen Höhepunkt erreicht, ist mit der wirklichen Größe, der Größe eines Mannes der Tat, unvereinbar; es ist ein ausgesprochen theatralischer, komödiantenhafter Zug. Der Theaterheld, dessen Größe in anderer Weise schwer erkennbar ist, hat das begreifliche Bedürfnis, das Publikum unablässig über seine eigne Bedeutung und seine eigne Größe aufzuklären. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß auch in dem Schillerschen Wallenstein ein Stück von diesem Theaterhelden verborgen steckt. Man wird unwillkürlich an das theatralische Renommistentum erinnert, wie es in der Epigonenliteratur beispielsweise in Theodor Körners Sultan Soliman, in einer unverkennbaren Nachahmung des Schillerschen Vorbildes, seine extravagantesten Blüten entfaltet hat.

Auch die folgende Szene mit den Pappenheimer Kürassieren würde, obgleich hier eine gewisse Breite durch die von der dramatischen Situation diktierte sophistische

Beredsamkeit Wallensteins geboten ist, durch eine knappere Form in ihrer Wirkung bedeutend gewinnen. Vor allem aber leiden sämtliche folgende Szenen des Aktes, insbesondere die Szenen mit Max in ihrer weichlich-sentimentalen Färbung, in den Reden Wallensteins und teilweise auch, wie bereits oben gezeigt, in denen des Liebespaares an einer redseligen Breite, die der dramatischen Wirkung des an sich so effektvollen Aktes schädlich ist.

Höchst bezeichnend für die Versuchungen und Gefahren, die Schillers Neigung für rhetorische Wirkungen dem Dramatiker Schiller unablässig bereitete, ist der Schluß des 20. Auftritts. Die Situation hat sich auf das schärfste zugespitzt; die dem Friedländer treu gebliebenen Regimenter lassen um die Erlaubnis bitten, die Kaiserlichen angreifen zu dürfen. Da fallen, noch während Wallenstein und Max im Gespräch sind, zwei Schüsse; Illo und Terzky eilen ans Fenster: auf Neumann, Wallensteins Abgesandten, ist von den Tiefenbachern geschossen worden. In vortrefflicher Weise wird die Spannung und die Aufregung der Situation durch den lebendigen, kurz abgerissenen Dialog gekennzeichnet:

> Wallenstein. Was ist das?
> Terzky. Er stürzt.
> Wallenstein. Stürzt? Wer?
> Illo. Die Tiefenbacher taten
> Den Schuß.
> Wallenstein. Auf wen?
> Illo. Auf diesen Neumann, den
> Du schicktest —

Wallenstein (auffahrend). Tod und Teufel! So
will ich — (Will gehen.)
Terzky. Dich ihrer blinden Wut entgegenstellen?
Herzogin und Gräfin. Um Gotteswillen nicht!
Illo. Jetzt nicht, mein Feldherr!
Gräfin. O halt' ihn! halt' ihn!
Wallenstein. Laßt mich!
Max. Tu' es nicht,
Jetzt nicht. Die blutig rasche Tat hat sie
In Wut gesetzt, erwarte ihre Reue —

Was erwartet man nun von Wallenstein? Von dem Soldaten? Dem kaltblütigen Manne der Tat, dessen Name nach seiner eigenen Versicherung „wie ein Kriegsgott" durch die Welt ging? — Daß er, ohne ein weiteres Wort zu verlieren, seine Absicht ausführt, daß er, ohne seine Umgebung, die ihn zurückhalten möchte, eines weiteren Wortes zu würdigen, so rasch als möglich geht, um sich den Rebellen mit dem Eindruck, den er von seiner Persönlichkeit erhofft, entgegenzustellen. Die Zeit drängt, jede Minute ist kostbar, jeden Augenblick, den er mit unnützen Worten verliert, kann eine weitere folgenschwere Unbill geschehen sein. Was tut Wallenstein? Er — spricht:

Hinweg! Zu lange schon hab' ich gezaudert.
Das konnten sie sich freventlich erkühnen,
Weil sie mein Angesicht nicht sahn — sie sollen
Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören —
Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?

Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer, und schnell
Bezähmt, gebt acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bette des Gehorsams wieder.

Man wende nicht etwa ein, diese Rede sei für das Verständnis des Hörers notwendig, damit dieser über die Absichten des Friedländers orientiert werde. Diese dürften durch den Zusammenhang, durch die Situation und im Notfall durch das, was im Folgenden gesprochen wird, selbst dem Minderbegabten genügend klar werden. Dem Charakter und der Situation dagegen widerspricht dieser selbstgefällige rhetorische Erguß des Friedländers ganz und gar. Für wen hält er diese volle 12 Verse umfassende Rede, in einem Augenblick, wo dringendste Eile notwendig ist, in einem Augenblick, wo jedes weitere Wort einen wirklichen Mann in das zu verwandeln droht, was man im gewöhnlichen Leben einen Schwätzer nennt? Für wen ist jene Rede bestimmt? Für Wallensteins Umgebung gewiß nicht; denn diese ist scharfsinnig genug, auch ohne dies zu wissen, was er unternehmen will; an ihrem Urteil aber ist ihm unendlich wenig gelegen. Es bleibt also nur das liebe Publikum, dem der Held wieder einmal seine Größe und Bedeutung als Feldherr in Erinnerung ruft. Das ist — trotz Schiller muß es gesagt sein — Theater im schlimmsten Sinne des Worts, das schönklingende, aber innerlich hohle Pathos eines Theaterhelden, ein effektvoller Abgang für den Schauspieler — wohl gemerkt: nicht für den in-

telligenten Künstler, sondern für den Komödianten, der sich mit dieser im Fortissimo hinaustrompeteten Glorifizierung seines eigenen Ichs den sicheren Beifall der Galerien erringt. Gewiß wäre es verkehrt und ungerecht, dem großen Dichter hier eine bewußte Anwendung unkünstlerischer Mittel unterschieben zu wollen. Aber die Stelle ist deshalb sehr charakteristisch, weil sie ungemein deutlich zeigt, auf welche Abwege den Dichter seine unglückselige rhetorische Neigung geführt hat. Die dramatische Schwäche fällt hier umso mehr auf, als das breite Pathos jener Abgangsrede gegenüber dem unmittelbar vorangehenden, höchst lebendig und meisterhaft geführten dramatischen Dialoge besonders störend in die Augen springt.

Auch hier dürfte sich der Regisseur keinen Augenblick bedenken, die Rede Wallensteins, in ähnlicher Weise, wie es schon Wolzogen getan hat, in drei Verse zusammenzuziehen:

> Hinweg! Zu lange schon hab' ich gezaudert.
> Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
> Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.

Er könnte dabei die feste Ueberzeugung haben, dieser Szene — trotz des Entsetzensschreis der Orthodoxen! — einen bedeutenden Dienst zu leisten, und zwar nicht bloß vom dramatischen Standpunkt; denn auch die Dämpfung, die das hier höchst widerwärtig wirkende Renommistentum des Helden durch die Kürzung erfährt, wäre als ein Segen zu begrüßen.

Als Wallenstein nach der Niederlage, die er, seinen

stolzen Hoffnungen zum Trotz, vor dem Angesicht seiner Truppen erlitten hat, in den Saal zurückkehrt (Auftr. 23), hat der Dichter wieder mit genialer künstlerischer Treffsicherheit den richtigen Ton getroffen. Der bei Schillers Naturell so naheliegenden und vom Standpunkt des Durchschnittsgeschmacks gewiß sehr verlockenden Gefahr, seinen Helden sich in einer sentimental gefärbten, schmerzlichen Klage über diese furchtbare Enttäuschung seines Lebens ergehen zu lassen, ist der Dichter mit bewundernswerter künstlerischer Selbstzucht aus dem Wege gegangen. Kein Wort einer Klage fällt, kein Wort deutet auf den Sturm, der in seinem Innern tobt. In scheinbar eiserner Ruhe tritt er vor die Seinen, mit der Selbstbeherrschung und der vollen geistigen Ueberlegenheit, die man in dem großen Condottiere des dreißigjährigen Krieges voraussetzt, erteilt er in schärfster und knappster Form die notwendigen Befehle. Ein lakonisches „Scheidet!" trennt die Liebenden, und den eindringenden Pappenheimern tönt die klare Parole entgegen: „Hier ist er. Er ist frei. Ich halt' ihn nicht mehr." Das ist schlechtweg meisterhaft und zeigt den Dichter wieder auf der vollen Höhe seiner Aufgabe. Hier steht mit einem Male, glaubhaft und wahr, der historische Wallenstein, wie er dem Dichter ursprünglich vor Augen schwebte. Der Wechsel der Szenen aber in diesem Teil der Tragödie bestätigt mit untrüglicher Deutlichkeit die Richtigkeit der von Otto Ludwig gemachten Wahrnehmung, daß der historische und der poetische Wallenstein sich unablässig ablösen, aber nicht zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschmelzen.

Auch die erste Szene, worin uns Wallenstein im vierten Akte wieder entgegentritt, scheint noch unter demselben glücklichen Sterne zu stehen, der über seinem letzten Auftreten am Schlusse des dritten Aktes leuchtete. Der Fürst ist soeben in Eger eingetroffen und betritt im Gespräche mit dem Bürgermeister dessen Haus:

W a l l e n s t e i n. Ihr wart sonst eine freie Stadt?
Ich seh',
Ihr führt den halben Adler in dem Wappen.
Warum den halben nur?

B ü r g e r m e i s t e r. Wir waren reichsfrei,
Doch seit zweihundert Jahren ist die Stadt
Der böhm'schen Kron' verpfändet. Daher rührt's,
Daß wir nur noch den halben Adler führen.
Der untre Teil ist kanzelliert, bis etwa
Das Reich uns wieder einlöst.

W a l l e n s t e i n. Ihr verdientet
Die Freiheit. Haltet euch nur brav. Gebt keinem
Aufwieglervolk Gehör. Wie hoch seid ihr
Besteuert?

B ü r g e r m e i s t e r (zuckt die Achseln).
Daß wir's kaum erschwingen können.
Die Garnison lebt auch auf unsre Kosten.

W a l l e n s t e i n. Ihr sollt erleichtert werden. Sagt
mir an,
Es sind noch Protestanten in der Stadt?
(Bürgermeister stutzt.)
Ja, ja. Ich weiß es. Es verbergen sich noch viele

In diesen Mauern — ja! gesteht's nur frei —
Ihr selbst — nicht wahr?

(Fixiert ihn mit den Augen. Bürgermeister erschrickt.)

Seid ohne Furcht, ich hasse
Die Jesuiten. — Läg's an mir, sie wären längst
Aus Reiches Grenzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir ist's all eins — Ich hab's der Welt bewiesen,
In Glogau hab' ich selber eine Kirch'
Den Evangelischen erbauen lassen.
usw. usw.

Diese Szene wird traditionsgemäß auf dem Theater gestrichen, und man eröffnet den Auftritt statt dessen, unter gänzlicher Tilgung des Bürgermeisters, mit Wallensteins Worten:

Ein starkes Schießen war ja diesen Abend usw.

Dieser Strich ist ein großes Unrecht. Denn das Gespräch Wallensteins mit dem Bürgermeister ist ein Juwel in seiner Art. Wie lebendig und charakteristisch ist diese kleine Episode, mit welch kräftigem Zeitkolorit ist sie durchtränkt! Wie wundervoll ist der Ton getroffen, in dem Wallenstein mit dem Bürgermeister spricht! Wie vortrefflich ist die hoheitsvolle Herablassung des Fürsten charakterisiert, wie knapp und lebendig ist seine Sprache! Man bedauert auf das schmerzlichste, daß diese kleine Szene nicht noch mehr ihresgleichen hat und in dem köstlichen Realismus ihrer Charakteristik einigermaßen aus dem Rahmen des Gesamtbildes in Wallensteins Tod herausfällt. Da gerade die

Bühne alles aufzubieten hat, um den Realisten Wallenstein gegenüber dem geistreichen und gefühlvollen Rhetor zur möglichsten Geltung zu bringen, dürfte diese Szene unter keiner Bedingung dem Rotstift zum Opfer fallen. Das dürfte umso weniger geschehen, als Wallensteins erstes Auftreten in Eger und die natürliche Situation dieses Aktes ein ganz anderes realistisches Leben erhält, wenn der Feldherr, den winterlichen Reisepelz um die Schultern geschlagen, in der Begleitung des Bürgermeisters erscheint, in dessen Haus er abgestiegen ist, als wenn er ganz allein in das Zimmer tritt und mit der Frage „Ein starkes Schießen war ja diesen Abend" ebenso unvermittelt wie stimmungslos in das Gespräch der vorangegangenen Szene hereinplatzt.

Sehr entbehrlich dagegen wäre Wallensteins Anwesenheit in der Familienszene, die dem Auftritt des schwedischen Hauptmanns in der zweiten Hälfte dieses Aktes vorangeht. Man pflegt diese Szene (IV, 9), wo sie nicht völlig gestrichen wird — und das ist nicht zu billigen, da sie den einleitenden Akkord für das Folgende gibt — doch mit vollem Recht energisch zu kürzen und sie auf einen kleinen Teil ihres unnötig großen Umfangs zusammenzustreichen. Dabei empfiehlt es sich, den Friedländer, der keine sehr glückliche Rolle spielt, wenn er in dieser Szene und an dieser Stelle des Stücks noch einmal als gerührter Familienvater erscheint, hier völlig wegzulassen und die wenigen Worte, die ihm in dem gekürzten Texte bleiben, wie es sehr wohl angeht und wie es in ähnlicher Weise schon bei Wolzogen geschehen ist, auf die Gräfin Terzky zu übertragen. Hier

im Frauengemache sind die Herzogin und die Gräfin als Theklas natürliche Umgebung, nicht aber der in einer ganz andern Gedankensphäre lebende Feldherr, an ihrem Platz. Die Gestalt Wallensteins gewinnt an Wirkung, wenn er, nachdem er die Nachricht vom Treffen bei Neustadt und Maxens Tod erfahren hat, erst wieder in der letzten Szene des Stücks, in der nächtlichen Unterredung mit dem schwedischen Hauptmann, auf der Bühne erscheint.

Diese letzten Szenen des Gedichtes sind mit Recht zu allen Zeiten tief bewundert worden. Auf die große Schlußszene des Werkes bezieht sich wohl auch in erster Linie die Bemerkung Otto Ludwigs: „Die Stimmung der letzten Akte ist meisterhaft angeschlagen und festgehalten". Auch was Wallenstein selbst hier spricht, ist durch die besondere Situation und Stimmung in der Hauptsache vollauf begründet und wird, von einigen wenigen Stellen abgesehen, im allgemeinen nicht als ungehörige Länge empfunden.

Eine Ausnahme bilden nur die allzu weichen und wortreichen Betrachtungen, die sich an den Verlust des Freundes knüpfen. Gewiß gehört die Stelle, die mit den berühmten Worten beginnt:

> Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
> Und kalt und farblos seh' ich's vor mir liegen

zum Schönsten, was je zum Lob der Freundschaft gesagt worden ist; sie ist eine Apotheose idealer Freundschaft, wie sie reiner und erhabener nicht gedacht werden kann. Man kann vielleicht sogar soweit gehen wie Kühnemann, für den

diese „wehmutsvollen Verse zu den schönsten der deutschen Literatur gehören". Aber das alles schließt nicht aus, daß diese Verse im Munde Wallensteins nicht am Platze — nein, unmöglich sind. Man gebe ihnen ihre Stelle in einem Schillerbrevier, oder der Leser erquicke und berausche sich an ihnen bei der Lektüre des Gedichtes. Auf der Bühne aber beseitige man sie ohne unangebrachte Gewissensbisse und ohne Rücksicht auf das Gezeter derer, die sich über ein solches Attentat auf die „schönsten Stellen" des Gedichtes nicht zu beruhigen vermögen. Man verliere die Zwecke der lebendigen Bühne nicht aus dem Auge; man bedenke, daß es nicht ihre Aufgabe ist, uns an der Hand literarhistorischer Betrachtung in Schillers sittliche und ästhetische Weltanschauung einzuführen, sondern daß sie seine Dramen dem heutigen Hörer in ihrer Eigenschaft als dramatische Kunstwerke, in möglichster Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Form, übermitteln soll. Gebt dem Leser, was des Lesers ist, und dem Zuschauer, was des Zuschauers ist! Dem Leser geht nichts verloren durch die Streichungen, zu denen die Bühne sich gezwungen sieht.

Daß jene an sich so herrlichen Verse mit dem Charakter des Friedländers unvereinbar sind und als ein störender Fleck in dem Charakterbilde empfunden werden müßten, bedarf nach allem, was hierüber schon gesagt wurde, keiner besonderen Motivierung mehr. Selbst Bulthaupt, der in seiner Auffassung des Wallensteinischen Charakters auf einem völlig andern Standpunkt steht, als die vorliegende Schrift und dem vom Dichter gezeichneten Charakterbilde

fast durchweg mit unbedingter Bewunderung gegenübersteht, ist an dieser Stelle zu der Konzession geneigt, daß ihm die elegische Betrachtung:

> Denn über alles Glück geht doch der Freund,
> Der's fühlend erst erschafft, der's teilend mehrt

im Munde des Friedländers widersteht und daß auch seine spätere Erwägung, er würde den entscheidenden Schritt vielleicht unterlassen haben, wenn er voraus gewußt hätte, „daß es den liebsten Freund ihn würde kosten", ihm zum mindesten sehr bedenklich und anfechtbar erscheint.

Aber nicht genug: in jener Stelle liegt nicht nur eine mit der Charakteristik unvereinbare Inkongruenz, sie berührt vielmehr jeden Unbefangenen mit ihrer sentimentalisierenden Selbstbelügung des Helden wie ein schreiender Hohn auf die Wirklichkeit, auf Wallensteins tatsächliches Verhältnis zu dem dahingegangenen Max. Was ist es denn in Wahrheit mit dieser hier in so wundervollen Tönen verherrlichten Freundschaft? Ueber Maxens Gefühle, über seine schwärmerische, vom lautersten Idealismus durchdrungene Verehrung für den Feldherrn wird niemand im Zweifel sein. Wie aber steht es mit Wallensteins innerem Verhältnis zu Max? Wie und wo tritt hier eine Freundschaft zutage, die dem überschwänglichen Idealismus entspricht, wie er aus der Totenklage zu reden scheint? Wo ist in Wallensteins Verhalten gegen Max etwas von dem zu merken, was doch die Grundlage alles freundschaftlichen Empfindens bildet: von hingebendem Vertrauen, von dem Bedürfnis, bei den schwersten inneren Kämpfen des Lebens

die Stimme des Freundes zu hören? Die Terzkys und Illos sind eingeweiht in das, was seit vielen Monaten seine Brust bewegt, in das, was den Mittelpunkt alles seines Denkens und Trachtens bildet: Max, der „Freund", die „Blume" seines Lebens, ohne den ihm das Dasein „kalt und farblos" erscheint, weiß von alledem nichts; er hat keinen Teil an dem, was des „Freundes" Brust erfüllt, er wird mit der fertigen Tatsache abgespeist. Man wird mit einem gewissen Recht vielleicht entgegnen, daß Wallenstein, gerade weil er die Denkweise seines jungen Freundes kennt und in dessen Einsprache gegen das schwedische Bündnis die Stimme seines eigenen Gewissens zu hören fürchtet, ihn nicht zum Mitwisser seiner Pläne erhebt und ihn erst in d e m Momente einweiht, wo die Entscheidung bereits gefallen ist. Aber man verzichte unter diesen Umständen darauf, Wallensteins eigentümliches Verhältnis zu Max mit dem Nimbus eines idealen Freundschaftsbundes verklären zu wollen. Dazu liegt umso weniger Veranlassung vor, wenn man sich an Wallensteins Verhalten erinnert, als er Maxens Liebe zu seiner Tochter erfährt. Man vergleiche die betreffende Stelle (W. T. III, 4):

G r ä f i n. Er hofft, sie zu besitzen.
W a l l e n s t e i n. Hofft,
Sie zu besitzen. — Ist der Junge toll?
G r ä f i n. Nun mag sie's selber hören!
W a l l e n s t e i n. Die Friedländerin
Denkt er davon zu tragen? Nun! Der Einfall
Gefällt mir! Die Gedanken stehen ihm nicht niedrig.

G r ä f i n. Weil du so viele Gunst ihm stets bezeugt,
So —

W a l l e n s t e i n. — Will er mich auch endlich noch beerben.
Nun ja! Ich lieb' ihn, halt' ihn wert; was aber
Hat das mit meiner Tochter Hand zu schaffen?

Und als die Herzogin Piccolominis „Stand und seine Ahnen" ins Treffen zu führen sucht, unterbricht sie Wallenstein:

Ahnen! Was!
Er ist ein Untertan, und meinen Eidam
Will ich mir auf Europens Thronen suchen.

Das ist der echte Wallenstein — frei und unbehelligt von jeder unbequemen Empfindsamkeit: der Wallenstein, an den wir glauben. Aber man versuche uns doch nicht einzureden, daß die liebevolle Art, womit Wallenstein hier einer Werbung seines „Freundes" um die einzige Tochter entgegensieht, mit dem Begriffe dessen zu vereinigen ist, was man unter „Freundschaft" versteht, einer s o l c h e n Freundschaft, wie sie aus der Totenklage hervorzuleuchten scheint. Ein sentimentaler Ton, der auf diese Totenklage einigermaßen vorbereitet, wird von Wallenstein erst in der großen Szene des dritten Aktes angeschlagen, wo er Max bittet, bei ihm zu bleiben. Aber man hat den Wert der Empfindung in dieser berühmten Stelle, trotz der scheinbar überzeugenden Echtheit des Tones, insofern nicht allzu hoch angeschlagen, als bei Wallensteins Versuch, den Ober=

sten der Pappenheimer zum Bleiben zu veranlassen, begreifliche egoistische Motive zum mindesten doch in starkem Maße beteiligt sind. Diese Auffassung wird einigermaßen wahrscheinlich gemacht durch sein Verhalten im Folgenden: durch die harte und grausame Art, womit Wallenstein, nachdem seine Bemühungen mißlungen sind, den Freund von seiner Seite ziehen läßt, obgleich er sich doch als ein Mann, in dem sich eine seltene Intelligenz und tiefe Empfindung so harmonisch zu durchdringen scheinen, der sittlichen Berechtigung und dem hoheitsvollen Idealismus von Maxens Handeln keinen Augenblick verschließen dürfte.

Die ganze vielgepriesene Freundschaft zwischen beiden Männern reduziert sich, im Lichte betrachtet — was Wallensteins Empfinden betrifft — neben dem begreiflichen Wohlwollen des Feldherrn für den kraftvollen jungen Krieger, auf die selbstgefällige Befriedigung, womit er sich in der glühenden und schwärmerischen Bewunderung des heranreifenden Helden zu spiegeln liebt. Daß ihn auch so, ja vielleicht gerade deshalb, der Reitertod des jugendlichen Kriegsgenossen mit tiefem Schmerze zu erfüllen vermag, ist an sich gewiß völlig glaubhaft und in keiner Weise zu beanstanden. Was berechtigte Bedenken erregt, ist nur die Art, wie dieser Schmerz bei einer Natur wie der des Friedländers zum Ausdruck kommt, und vor allem die unwahre und deshalb abstoßend wirkende Sentimentalisierung, womit das tatsächliche Verhältnis Wallensteins zu Max in etwas ganz und gar anderes verkehrt wird. Gewiß war sich der Dichter eines Verstoßes gegen die Wahrheit hier so wenig bewußt wie an irgend einer andern Stelle

des Werkes. Was jene Entgleisung veranlaßte, war wiederum die starke Subjektivität des Dichters, die sich in der Verherrlichung des Rousseauschen Freundschaftsideals in das 18. Jahrhundert verirrte und dabei den Boden des dreißigjährigen Krieges mit dem Milieu, auf dem die Gestalt seines Helden sich bewegte, unter den Füßen verlor. So klafft auch an dieser Stelle der Tragödie noch einmal in voller Auffälligkeit der alte Riß, der in dem ganzen Werke zum Verhängnis für das Charakterbild des Helden geworden ist. —

Wer sich dieses Bild mit unbefangenen Augen vergegenwärtigt, den kann es nicht erstaunen, daß die Bühnenkunst mehr oder minder erfolglos mit dem schweren Probleme ringt, die Gestalt des Schillerschen Wallenstein in wirklich befriedigender Weise zu verkörpern und die widersprechenden Linien der Dichtung zu einem einigermaßen harmonischen Gesamtbilde zu vereinigen. Der einheitliche Wallenstein existiert nur in der Phantasie seiner Erklärer, darum ist es auch der Schauspielkunst unmöglich, einen einheitlichen Wallenstein auf die Bühne zu stellen. Nichts ist geeigneter, die künstlichen Kartenhäuser, die ein übereifriger Schillerkult zu errichten sich bemüht, um die angebliche Einheit und unerreichte Meisterschaft des Charakterbildes unter jeder Bedingung aufrecht zu erhalten, in einem Nu zusammenzublasen als die Bühnenaufführung der Tragödie. Das scharfe Licht der Bühnenrampe läßt alle Mängel und Widersprüche in doppelt hellem Lichte hervortreten und ist der schärfste Prüfstein für die Wahrheit des dramatischen Gebildes.

Es hat bis jetzt schwerlich irgend einen Darsteller gegeben, dem es geglückt wäre, das Problem in restloser Weise zu lösen — aus dem einfachen Grunde, weil das Problem eben nicht zu lösen ist. Auch der große Fleck, dessen Wallenstein die Bewunderung seiner Zeitgenossen bildete und durch Tiecks maßgebendes Urteil mit dem höchsten Lobe bedacht wurde, hat darin sicher keine Ausnahme gemacht. Ohne Zweifel ist ihm die Versinnlichung einer der wichtigsten Seiten des Charakters, die des Dämonischen, des Nachtwandlerisch-Visionären, in seltener, später vielleicht nie wieder erreichter Vollkommenheit geglückt; der Reiz des Dämonischen scheint diesen Wallenstein bei jedem Schritt umspielt zu haben. Aber ein glaubhaftes Gesamtbild zu schaffen, ist wohl auch ihm kaum vergönnt gewesen.

Im allgemeinen litt die Darstellung wohl zu allen Zeiten — die natürliche Folge der Dichtung! — an einer allzugroßen Weichheit und rührseligen Biederkeit des Tones. Es ist bezeichnend genug, daß Schiller selbst diesen Fehlgriff, der sich in erster Linie doch aus der Schöpfung des Dichters erklärte, schon bei Graff, seinem ersten Weimarer Darsteller der Titelrolle, ganz richtig erkannte und rügte. Nachdem er Graffs „pathetische Rezitation" des Monologes, seine ahnungsvollen Worte in der Szene mit der Gräfin Terzky und die Traumerzählung mit warmem Lobe bedacht hat, fährt er fort: „Nur daß er zuweilen von seinem Gefühl fortgezogen eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach." Diese „zu große Weichheit" des ersten Wallensteinspielers hat geradezu eine vorbildliche

Bedeutung für die Darstellung der Rolle auf dem Theater gewonnen. Was die Routine des Durchschnittsschauspielers in der Verkörperung der Rolle zu bieten pflegt, gehört zum Grauenvollsten unter dem mancherlei Grauenvollen, was einem in der künstlerischen Praxis des deutschen Theaters begegnet. Das hohle Pathos einer gespreizten, deklamatorischen Theatersprache, in dem der Ideenschwung des philosophischen Helden zu ersticken droht, die selbstgefällige komödiantische Pose des mit seiner Größe renommierenden Theaterhelden, die biedermännische Gefühlsseligkeit, womit er alle Empfindungsmomente noch doppelt und dreifach zu unterstreichen liebt, machen die Darstellung der Rolle in den weitaus meisten Fällen zu einem wahren Martyrium für jeden Zuschauer, der vom guten Geschmack noch nicht völlig verlassen ist. Seydelmann hat dieser Art der Darstellung für alle Zeiten die ihr gebührende Charakteristik gegeben in den oft zitierten Worten: „Himmel! über welch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß gedehnt, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein." Die Gerechtigkeit würde allerdings den Zusatz verlangen, daß die Schuld an dem verzeichneten Bilde nur zum einen Teil auf den Schauspieler, zum andern aber auf den Dichter fällt. Seydelmanns Worte charakterisieren bis zu einem gewissen Maße auch die Fehler, in die sich die Charakterzeichnung des Dichters verirrt hat. Wie bezeichnend ist das „Automatenmaul voll schöner Worte"! Es ist nicht zu leugnen,

daß es für den Darsteller unendlich schwer, ja teilweise unmöglich ist, den Reichtum „schöner Worte", wie er in einer niemals stockenden Beredsamkeit dem Munde des Friedländers entströmt, auf der Bühne wiederzugeben, ohne daß der Zuschauer ungefähr den Eindruck empfängt, den Seydelmann mit der drastischen Bezeichnung eines „Automatenmauls" charakterisiert hat.

Die schwere Aufgabe des Darstellers gegenüber dem Wallensteinproblem wird nur durch Eines erleichtert und der Möglichkeit einer befriedigenden Lösung wenigstens näher gebracht: durch eine energische und rücksichtslose Verkürzung des Textes.

Schon Wolzogen hat ungeachtet aller Verkehrtheiten und Geschmacklosigkeiten, die er sich in seiner zusammenziehenden Bearbeitung zu schulden kommen ließ, den Mißstand von Wallensteins großer Redseligkeit mit Klarheit erkannt und durch manche glückliche und verdienstliche Striche eine größere Gedrungenheit und Knappheit seiner Ausdrucksweise angestrebt. Auch die textliche Einrichtung der Meininger war sichtlich von dem Bestreben geleitet, durch stärkere Kürzungen, als sie bisher im großen und ganzen üblich gewesen waren, dem Darsteller des Wallenstein die charakteristische Durchführung der Rolle zu erleichtern. Doch kann in diesem Punkte noch weit mehr geschehen. Wenn Wallenstein von den 1566 Versen, die er im Original ungefähr zu sprechen hat, auf der Bühne etwa 860 Verse behält, so spricht er noch reichlich viel und übergenug. Eine derartige Kürzung, die natürlich einer sorgfältigen und feinfühligen literarischen Hand bedarf, ist selbstver-

ständlich nicht imstande, die Widersprüche des Charakters in ihrer Gesamtheit auszumerzen und ihm die absolute Einheit zu geben, die ihm in der Dichtung fehlt. Wohl aber ist sie in der Lage, wenigstens die schroffsten Inkonsequenzen zu beseitigen und durch eine energische Beschneidung des üppigen rhetorischen Rankenwerks die Ausdrucksweise des Friedländers durchweg knapper und charakteristischer zu gestalten. Der gedankenlose Durchschnittsschauspieler wird sich gegen eine solche Verkürzung seiner Rolle mit Händen und Füßen zu wehren suchen; denn sie raubt ihm zahlreiche sogenannte „schöne Stellen", durch deren Vortrag er sich, in dem sonoren Wohllaut seines Heldenvaterorganes schwelgend, reiche Lorbeern zu erringen pflegte. Auf manchen liebgewordenen und durch die Tradition geheiligten Effekt muß er verzichten und wird in der Stille die Hand ballen über so unliebsame Neuerungen und den nach seiner Meinung so wenig angebrachten Kampf gegen das „ewig Gestrige". Der intelligente und ernst strebende Künstler aber, der sich von der komödiantenhaften Neigung, auf Kosten des Ganzen durch glänzende Einzelheiten zu wirken, emanzipieren kann, wird aufrichtig dankbar sein, wenn ihm die künstlerische Leitung zu einer Darstellung der Rolle behilflich ist, die in erster Linie ein einheitliches Charakterbild zu schaffen sucht.

# Zu Inszenierung und Darstellung

Das Vorspiel zu dem gewaltigen Gesamtdrama — Die Wallensteiner, wie der Dichter es nach dem ursprünglichen Plane, Wallensteins Lager, wie er es in der endgültigen Fassung benannte — hat der Bühnenaufführung von jeher eine der interessantesten und lohnendsten künstlerischen Aufgaben gestellt. Nicht mit Unrecht hat Hebbel Wallensteins Lager als „Schillers glänzendste Dichterschöpfung" bezeichnet, einen Anfang des Werkes, dem gegenüber die Piccolomini und Wallensteins Tod als „schwächlich" erscheinen (vgl. Hebbels interessante Besprechung der ersten Wiener Aufführung des Gesamtgedichtes; W. v. Scholz, Hebbels Dramaturgie, München 1907, S. 204).

Die hohe und gleichmäßige Vollendung dieses dramatischen Charakterbildes, das durch die herzerfreuende Frische und Kraft seines Kolorits für alle Zeiten zu den herrlichsten Offenbarungen des Schillerschen Genius gehören wird, macht es wünschenswert, daß es auch auf dem Theater möglichst ungekürzt an den Augen des Zuschauers vorüberziehe. Man möchte kaum ein Wort dieses prächtigen dramatischen Prologes vermissen, und in der Tat macht sich auch kaum an einer Stelle das Gefühl einer stö-

renden Länge und das Bedürfnis nach einer Kürzung bemerkbar.

Was die Dekoration des Lagers betrifft, so hat man sich, seit das Prinzip der historischen Echtheit und Genauigkeit zur Herrschaft auf unseren Bühnen gelangt ist, zu der epochemachenden Neuerung entschlossen, eine schneebedeckte Winterlandschaft vor den Augen des Zuschauers auszubreiten. Ueberkluge Regisseure haben die wichtige Entdeckung gemacht, daß Wallenstein am 25. Februar ermordet wurde, und daraus den weislichen Schluß gezogen, daß die Wallensteinischen Stücke, die an diesen und den drei vorangehenden Tagen spielen, das winterliche Kolorit der letzten Februartage verlangen. Hoffentlich hat man diese Studien auch auf die klimatischen Verhältnisse des Jahres 1634 ausgedehnt, um festzustellen, wie es am 22. Februar dieses Jahres, dem Tag, an dem Wallensteins Lager nach der Chronologie der Tragödie zu spielen hätte, um Witterung und Schneeverhältnisse in der Umgegend von Pilsen gestanden hat.

Es bedarf keines Wortes darüber, daß für den landschaftlichen Hintergrund, den man dem Lager zu geben hat, nicht die Zufälligkeit des historischen Tatbestandes, sondern einzig und allein die künstlerische Stimmung des Gedichtes entscheidend ist. Selbst wenn dem archivalischen Fleiße der Theatergelehrten die Feststellung der interessanten Tatsache gelungen wäre, daß am 22. Februar 1634 tiefer Schnee bei Pilsen gelegen hat, so würde damit die künstlerische Geschmacklosigkeit, Wallensteins Lager in eine Schneelandschaft zu hüllen,

nicht im mindesten entschuldigt sein. Denn ein winterliches Schneebild widerstrebt der Stimmung des Lagers ganz und gar. Diese verlangt vielmehr ein freundliches, heiteres, sonniges Bild, das den langen Aufenthalt im Freien mit Tanz und Zechgelage wahrscheinlich macht und ihm eine warme, anheimelnde Behaglichkeit verleiht. Da schöne, warme und schneefreie Tage Ende Februar im deutschen Klima keineswegs zu den Ausnahmen gehören, ist der Dekorationsmaler in der glücklichen Lage, den Respekt vor den Zufälligkeiten der Geschichte mit der höheren Rücksicht auf die künstlerische Stimmung des Gedichtes in durchaus befriedigender Weise vereinigen zu können. Er wird dem Lager eine noch unbelaubte, aber schon die ersten Spuren des Vorfrühlings zeigende, warme und sonnenbeglänzte Landschaft geben. Ist das betreffende Theater aber nicht in der Lage, dem Stück eine eigens dafür hergestellte dekorative Ausstattung zu schenken, und wählt der Regisseur aus Mangel einer geeigneten Dekoration etwa eine sonnige Frühlingslandschaft, so sollte ihm der verständige Zuschauer diesen Verstoß gegen die historische Richtigkeit keineswegs als Todsünde anrechnen, falls jener nur sonst der künstlerischen Verkörperung des Gedichtes gerecht zu werden vermag.

Daß eine ausgesprochene Schneelandschaft die eigentümliche Stimmung des Lagers in starkem Maße schädigt, steht außer allem Zweifel. Das Schneebild bringt, namentlich bei dem heute leider so beliebten Naturalismus der szenischen Ausstattung, in zahllosen Kleinigkeiten, in dem Abschütteln der Flocken, in einem unausgesetzten Hän=

dereiben u. a. eine Menge von Konsequenzen mit, die störend wirken und mit der Situation nur schwer zu vereinen sind. Der Zuschauer vermag sich eines unvermeidlichen Gefühles des Fröstelns nicht zu erwehren; die warme behagliche Stimmung des fröhlichen Lagerbildes geht unwiderbringlich verloren. Die Torheit wird gekrönt durch die am deutschen Theater ebenfalls schon zum Ereignis gewordene Nuance, die Augen des Zuschauers durch ein an einer Stelle des Stückes eingelegtes veritables Schneegestöber zu ergötzen. Ueber solche läppischen Kindereien bedarf es keines Wortes; sie richten sich von selbst.

Eine Hauptschwierigkeit der Aufführung besteht immer darin, die Bewegung und das Leben, das die einigermaßen naturgetreue Vorführung des Lagerlebens unvermeidlich im Gefolge hat, in Einklang zu bringen mit der absoluten Verständlichkeit der Redner und dem obersten und vornehmsten künstlerischen Grundsatz aller Regieführung: jede Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf unwesentliche Nebendinge zu vermeiden. Es ist bekannt, daß in dieser Beziehung namentlich seit den Zeiten der Meininger und im Einklang mit dem ganzen virtuosenhaften Zuge der modernen Regie unendlich viel auf unsern Bühnen gesündigt wird. Der Lärm und die Bewegung des Lagers, die unablässige Bewegung der Massen, auch wenn diese ganz und gar in zweiter Linie stehen, wird ins Unsinnige gesteigert und übertrieben. Man pfropft die Bühne voll mit Kindern, mit allerhand männlichem und weiblichem Troß, der sich in der löblichen Absicht, das Seine zur Belebung des Bildes beizutragen, fortwährend in

seiner Weise bemerkbar zu machen sucht und das Publikum, das sich so willig ja zerstreuen läßt, durch Allotria in Anspruch nimmt. Der Aufzug einer Wache, reitende Staffetten, die Einbringung eines Gefangenen und andere derartige Regie-Arabesken, für die der Text nicht den entferntesten Anhalt bietet, sind unnötige und störende Mätzchen, die im Interesse der Gesamtwirkung viel besser unterblieben. Vor allem wäre mit dem immer mehr überhand nehmenden Unfug einer fortwährenden lauten Aeußerung der Massen in Lärm, Gemurmel oder Zwischenrufen, die den Dialog an ungeeigneter Stelle unterbrechen und stören, ebenso energisch wie gründlich aufzuräumen. Es ist gewiß nicht leicht, die richtige Mitte zu finden zwischen den berechtigten Forderungen an die Natürlichkeit und eine gewisse Lebendigkeit des ganzen szenischen Bildes und den höheren Forderungen, die an den Dialog und seine Geltung gestellt werden müssen. Mit einigem künstlerischem Takt und Feingefühl läßt sich indessen auch hier der richtige Ausgleich herbeiführen. Als oberster Grundsatz hat unter allen Umständen zu gelten, daß das gesprochene Wort überall die Hauptsache bleibt und daß jede Ablenkung und Zerstreuung des Zuschauers zugunsten einer unberechtigten Schaulust auf das strengste zu vermeiden ist.

Ein seltsamer Vorschlag Immermanns zur Aufführung von Wallensteins Lager, der auf der von ihm geleiteten Düsseldorfer Bühne auch verwirklicht wurde, ist hier wenigstens mit einem Worte zu berühren. Er glaubte Schiller auf richtige Weise zu interpretieren, indem er „statt des gangbaren reinen Deutsch ein Sprachmengfutter in

diesem Stück auftischte". Die von allen Ecken und Enden her zusammengeblasene rohe Soldateska brauchte nach seiner Ansicht nicht „mit uniformer klassischer Eleganz" zu reden. So trug er kein Bedenken, den Dialekt einzuführen und ließ den Böhmen böhmisch hart, den Oberdeutschen schwäbisch, den Tiroler tirolisch, die Marketenderin sächsisch, den Kapuziner in dem kölnischen Dialekte, den Holsteiner im breiweichen Küstenton, den Wallonen aber in einem selbsterfundenen, gebrochenen Idiome reden, der ihm, wie er in den Düsseldorfer Anfängen versicherte, noch lange im Ohre nachklang, da er der Rolle, anstatt ihr Pathos zu schwächen, etwas eigen Ergreifendes gab. Es mag sein, daß manche Einzelheiten durch eine solche Anwendung des Dialektes in ihrer Wirkung gesteigert wurden. Ebenso sicher aber ist das andere: daß das Gesamtbild durch ein derartiges Kauderwelsch der verschiedensten Dialekte in seiner künstlerischen Einheit bedenklich leiden mußte und daß der Naturalismus, der in einer solchen Behandlung der Sprache lag, der Stilisierung und dem rythmischen Charakter des ganzen Werkes auf das heftigste widerstrebte. Es ist unbegreiflich, daß ein Mann von der künstlerischen Bedeutung Immermanns die ungeheuerliche Stillosigkeit eines solchen Unterfangens nicht empfand; es ist ebenso unbegreiflich, daß man neuerdings die Vorschläge Immermanns da und dort wieder allen Ernstes in Erinnerung zu bringen suchte.

Das Experiment des Düsseldorfer Dramaturgen ist auf die Bühnen seltsamer und glücklicher Weise ohne jeden Einfluß geblieben. Nur eine leise Spur davon hat sich

in dem Brauche erhalten, den Worten des Kroaten (Auftr. 3) eine diskrete dialektische Färbung zu geben. Es hängt dies offenbar mit der alten und überall bestehenden Tradition zusammen, auch den General der Kroaten, Isolani, in einem gebrochenen, fremdartig gefärbten Idiome auf unsern Bühnen sprechen zu lassen. Es wäre interessant, einmal festzustellen, wie weit diese Tradition in der Theatergeschichte zurückgeht. Jedenfalls wird sie durch ihr Alter nicht geheiligt. Das unqualifizierbare Mikrosch-Deutsch, dessen sich der Kroatengeneral mit großem Behagen zu bedienen pflegt, ist an sich nicht eben geschmackvoll und fällt in seiner Isolierung als eine Stillosigkeit aus dem Gesamtbilde der Tragödie heraus. Der Brauch ist im Grunde nur eine Eselsbrücke für den Darsteller, der auf diese Weise ein sehr bequemes und sicher wirkendes Mittel für die Charakterisierung erhält. Aber die Charakteristik dieser Prachtgestalt ist in jeder Rede so sicher und ausgezeichnet von dem Dichter gegeben, daß ein begabter Darsteller jenes wohlfeile Mittel nicht notwendig hat und sich darauf beschränken sollte, die Gestalt allein durch die Färbung der Rede, durch Mienenspiel und Haltung entsprechend zu individualisieren.

Eine weitere, speziell für das Lager nicht unwichtige Frage ist die, in welcher Weise die Gesänge und Musikstücke darin zu behandeln sind. Seit die Zwischenaktsmusik im Schauspiel im Lauf der letzten Jahrzehnte mehr und mehr in Verruf geraten ist, hat man sich im Einklang damit und mit vollem Recht auch zur Abschaffung des Orchesters bei der Begleitung der eingestreuten Gesänge entschlossen. Wenn

zur Absingung des Rekrutenliedes oder zu der des Reiterliedes am Schlusse des Vorspiels das Orchester in früheren Zeiten mit einem Male einsetzte, so war das, um mit Schiller zu reden, ein Saltomortale in die Opernwelt, der den aus der Situation herauswachsenden realistischen Liedern den Charakter von Opernnummern verlieh, die dementsprechend, in möglichst vollendeter musikalischer Ausführung, an der Rampe vorn, für das liebe Publikum gesungen wurden. Der einheitliche stilistische Charakter des realistisch gehaltenen Lagerbildes wurde durch diese Orchesternummern bis zu einem gewissen Grade zerstört. Unter dem Einflusse der Meininger, die auch darin glücklich vorangegangen sind, hat man sich deshalb an allen maßgebenden Theatern allmählich dazu entschlossen, das Orchester völlig zu beseitigen und die betreffenden Gesänge ausschließlich durch eine dem Charakter der Situation entsprechende Bühnenmusik begleiten zu lassen. Mit dem Rekruten und dem Bürger treten zwei weitere Begleiter auf, die das Lied des jungen Soldaten etwa auf Trommel und Pfeife akkompagnieren, falls man es nicht vorzieht, ihn das Liedchen ganz ohne Begleitung singen zu lassen. In gleicher Weise ist der abschließende Reiterchor durch eine auf der Bühne improvisierte Musik zu begleiten. Schiller selbst hat für eine solche Behandlung des musikalischen Teils den Fingerzeig gegeben durch die Bühnenanweisung zu Beginn des achten Auftritts, wo die Bergknappen auftreten und einen Walzer spielen, wo also die musikalische Begleitung der szenischen Vorgänge auf die Bühne selbst gelegt ist.

Zu eröffnen ist das Lager mit dem bekannten von Goethe hierzu gedichteten und von Schiller um einige Strophen vermehrten Soldatenchor:

Es leben die Soldaten!
Der Bauer gibt den Braten,
Der Gärtner gibt den Most;
Das ist Soldatenkost.
Tra da ra la la la la!

Es empfiehlt sich, die erste Strophe bei geschlossenem Vorhang, bei offener Bühne dann mindestens noch drei bis vier Strophen des Liedes singen zu lassen. Dadurch wird dem Zuschauer Zeit gegönnt, das szenische Bild in Ruhe in sich aufzunehmen, bevor der Dialog beginnt. Wie Genast in seinen Erinnerungen berichtet, wurde bei der ersten Weimarer Aufführung die vierte und fünfte Strophe des Soldatenchors hinter den Kulissen gesungen, „um dadurch anzudeuten, daß sich das Lager auf beiden Seiten noch ausdehne; dann wurde immer der Refrain auf offener Szene wiederholt, wodurch großes Leben in das Ganze kam". Dieser glückliche Gedanke dürfte auch bei der heutigen Aufführung zu verwerten sein.

Daß für den Dialog selbst während des ganzen Vorspiels ein möglichst frisches, lebendiges Tempo notwendig ist, daß namentlich auch bei dem jeweiligen Uebergang von einer Szene in die andere jede unnötige Pause vermieden werden muß, ist selbstverständlich. Der kurze Auftritt des Schulmeisters mit den Buben muß, ohne in possenhafter Weise ins Breite gezogen zu werden, rasch und anspruchs-

los vorüberhuschen. Wenn während des langen sechsten Auftritts von Zeit zu Zeit eine lustige Musik in der Ferne vernehmbar wird, so kommt dies der belebenden Wirkung sehr zustatten und bereitet in geeigneter Weise auf das Auftreten der Musikanten im Folgenden vor.

Dem Auftritt des Kapuziners wird dadurch meist ein Teil seines Reizes entzogen, daß man ihn schon von seinem ersten Einsatz an zum Mittelpunkt der ganzen Szene macht und sich sämtliche Anwesende, sobald er zu sprechen begonnen hat, wie zur Absolvierung einer programmäßig vorgesehenen Predigt um ihn versammeln läßt. Auch wird er im Folgenden meist schon viel zu früh auf einen erhöhten Standpunkt, ein Faß oder dergleichen, gehoben. Dadurch wird der Szene ihre kunstvolle Steigerung geraubt. Der Kapuziner tummle sich zu Beginn seiner Rede, nachdem der Tanz sich aufgelöst hat, zuerst nur von wenigen beachtet, zwischen den stehenden und zum Teil auch wieder sitzenden Gruppen und wende sich, Gehör suchend, bald da-, bald dorthin. Erst allmählich werden mehr und mehr, belustigt durch den ergötzlichen Ton des feisten Pfaffen, auf ihn aufmerksam und beginnen, sich um ihn zu versammeln. Nun erst wird er der Mittelpunkt des Ganzen; etwa gegen die Mitte der Rede hebt man ihn, um ihm leichter Gehör zu verschaffen, auf einen erhöhten Standpunkt.

Für den Kapuziner selbst und seine Darstellung scheint mir Bulthaupts Mahnung, ihn nicht zu ernst zu nehmen, kaum von Nöten zu sein. Die Gefahr, daß der Komiker, der die Rolle meistens spielt, aus übergroßem Respekt vor der klassischen Aufgabe, sich allzu ängstlich vor jeder Ueber-

treibung hüte, ist im allgemeinen gewiß die geringere Gefahr. Natürlich verträgt und verlangt der Kapuziner kräftige und drastische Akzente. Er unterscheidet sich von andern klassischen Rollen dadurch, daß er bewußt komisch wirkt. Er kennt seine Gaben und weiß genau, welche belustigende Wirkung er mit seinem Sermone ausübt. Er ist also, ähnlich wie Falstaff, gleichzeitig Humorist und Komiker. Während aber bei Falstaff der Humorist überwiegt, hat hier der Komiker das Uebergewicht. Der Kapuziner ist ein geriebener Komödiant, der genau die Mittel kennt, mit denen er zu wirken hat; er weiß vor allem genau, daß die Wirkung seiner Späße umso größer ist, je ernster er sie vorträgt und je weniger er durchblicken läßt, daß er sich selbst für einen Spaßvogel hält. Das wird von dem Darsteller, der sich in Selbstpersiflage gefällt, nur allzu häufig vergessen.

Manche Mätzchen, die traditionell geworden sind, würden besser unterdrückt. Will der Redner an einer Stelle der Predigt aus einer ihm dargebotenen Kanne einen kräftigenden Schluck nehmen, so mag das hingehen; aber er hetze diese Nuance nicht, wie es häufig geschieht, zu Tode; sie wird wie die meisten Scherze durch Wiederholung nicht besser. Die ebenfalls sehr beliebte Nuance, daß einer der Kroaten dem Prediger sein Taschentuch, mit dem er sich den Schweiß von der Stirne zu wischen pflegt, heimlich aus dem Gürtel stiehlt und daß der Kapuziner, indem er dies bemerkt, zu dem Passus „Wieder ein Gebot ist: du sollt nicht stehlen" veranlaßt wird, ist wenig angebracht und wirkt sehr absichtlich. Der Kapuziner müßte in die-

sem Falle ganz anders anknüpfen und dürfte vor allem nicht fortfahren:

> Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
> Denn ihr tragt alles offen fort.

Denn das steht in direktem Widerspruch zu dem Gebahren des Kroaten. Wer den Text mit unbefangenem Auge liest, erkennt, daß Schiller unmöglich an etwas derartiges gedacht haben kann, und empfindet mit Unbehagen das Gekünstelte der Erfindung.

Die beiden Kürassiere im Folgenden läßt der Bühnenbrauch vielfach in voller Rüstung, mit Brustharnisch, Beinschienen und Blechhaube erscheinen. Das ist ein Stück unverfälschten Theaters und in seiner Art nicht minder lächerlich, als wenn der König auf dem Theater immerwährend in Hermelinmantel und Krone, der Minister mit Frack, weißer Binde und Ordensstern umherläuft. Was soll der Kürassier in dieser Situation in voller Kriegsrüstung? — Dem Publikum zeigen, wie ein Kürassier anno 1634 aussah! Ein anderer Grund ist schwer zu finden. Denn es ist kaum anzunehmen, daß der Kürassier des dreißigjährigen Krieges zu seinem eigenen Vergnügen in der schweren und den Körper in jeder Beziehung beengenden Rüstung im Lager umherspazierte. Er machte es vermutlich gerade so, wie es der heutige Soldat mit der feldmarschmäßigen Ausrüstung macht: er legte den Harnisch erst an, bevor er auf den Marsch oder in das Gefecht ging, aber nicht in der behaglichen Ruhe des sonntäglichen Lagerlebens. Man befreie die beiden Kürassiere also aus ihrer

drückenden Eisenumschnürung und gebe ihnen das bequeme und zugleich viel kleidsamere Kollet ihrer Zeit.

Noch mehr als die Situation des Stückes, müßte die Rücksicht auf den künstlerischen Charakter der Figuren den Harnisch der Kürassiere verbieten. Der große und hinreißende Zug, der feurige ideale Schwung, der den Wallonen vor den übrigen Figuren des Lagers auszeichnet, steht zu der eisernen Rüstung, die jede Bewegung des Kopfes und der Arme beengt und hemmt, in störendem Widerspruch. Der Zuschauer vermag sich des Gefühles nicht zu erwehren, daß die schwere Rüstung, die den Körper umklammert, auch auf den Geist und den Flug der Gedanken eine lähmende und erdrückende Wirkung üben müsse. Die Reden des ersten Kürassiers verlangen eine große, leichte, freie, völlig ungezwungene Art der Bewegung und der Geste, wie sie mit der beengenden Rüstung und ihrem realistischen Geklapper und Gerassel unvereinbar ist.

Daß der Wallone selbst (V. 943) von seinem „eisernen Wamse" spricht, das ihm besser gefällt als jeder andere Rock, fällt bei der Beurteilung der Frage natürlich nicht in die Wagschale. Er spricht von dem eisernen Wamse als dem typischen Merkmal seines Standes, ohne daß er es deshalb in diesem Augenblick auf dem Leibe zu tragen braucht.

Ein ähnlicher Fehler wie hier wird vielfach in den Schlußszenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod gemacht, wo man Max von Auftritt 18 an in der vollen Rüstung der Pappenheimer Kürassiere erscheinen läßt. Auch hier erfordert die Situation die Rüstung nicht, so wenig sie dem Darsteller des Max für eine seiner übrigen Szenen

notwendig ist.*) Max kommt allerdings nach seiner eigenen Aussage, um Abschied zu nehmen, aber er ist, entgegen seinen Worten, noch schwankend, er will seine endgültige Entschließung von dem Ausspruch der Geliebten abhängig machen. Aber auch wenn er schon fest entschlossen wäre, würde er die Rüstung voraussichtlich erst im letzten Momente vor dem Aufbruch anlegen.

Weit wichtiger als diese mehr oder minder nebensächlichen Erwägungen über den Charakter der Situation ist auch hier die Rücksicht auf die dichterische Stimmung der Szene und die Physiognomie der dichterischen Figuren.

Dieser von Kopf bis zu Fuß in schwarzes Eisen gepanzerte Führer der Pappenheimer Kürassiere ist unvereinbar mit dem liebenden Jüngling der Schillerschen Dichtung, der Thekla einmal über das anderemal stürmisch in die Arme schließt und sie mit den rührenden Tönen eines Kindes um die Entscheidung ihres „heilig reinen" Herzens anfleht. Durch das realistische Gerassel des Panzers werden die weichen, idealen Töne des Schillerschen Dialoges erstickt. Das Abstrakte, Unrealistische, ja im ge-

*) Die erste Anregung zu dem Brauche, Max in Rüstung erscheinen zu lassen, scheint von Goethe ausgegangen zu sein. Dieser schrieb unmittelbar vor der ersten Aufführung, am 30. Januar 1799, an den Dichter: „Wollten Sie Voß nicht in den ersten Szenen im Küraß kommen lassen? In dem Kollet sieht er doch gar zu nüchtern aus." Auch Wallensteins traditionell gewordener roter Fürstenmantel dankt seine Existenz der Anregung Goethes in demselben Briefe. Dieser fährt weiter unten fort: „Wollten Sie nicht auch Wallenstein noch einen roten Mantel geben? Er sieht von hinten den andern so sehr ähnlich."

wissen Sinne sogar Unmännliche, was Maxens Gestalt in dieser Szene mit Thekla anhaftet, wird durch seine realistische kriegerische Bepanzerung in eine doppelt helle Beleuchtung gerückt. Die Regie begeht den so häufig begangenen Fehler, daß sie einer Aeußerlichkeit, einer unangebrachten Ausstattungssucht, einem Protzen mit der historischen Echtheit einer Rüstung die höhere Rücksicht auf den besonderen dichterischen Charakter der Szene zum Opfer bringt. Anstatt zu versuchen, die Schwächen der Tragödie durch die Aufführung leise zu retuschieren und möglichst unmerklich zu machen, tut sie das Gegenteil und hebt sie durch eine dem Geiste der Dichtung widersprechende Inszenierung erst recht hervor.

Diese Frage ladet deshalb zu einem längeren Verweilen ein, weil ihr eine gewisse typische Bedeutung für die theatralische Kunst innewohnt. Es wird mit Rüstungen im allgemeinen ein furchtbarer Unfug auf dem heutigen Theater getrieben. Der unseligen historischen Echtheit und Genauigkeit zuliebe sucht man in allen Stücken, die in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters spielen, ausschließlich die sogenannte Plattenrüstung anzuwenden. Der historischen Richtigkeit wird damit allerdings genug getan, der Dichtung aber und ihren besonderen Forderungen nur in den allerseltensten Fällen. Durch die entsetzliche Schwerfälligkeit dieser Rüstungen wird die Bewegungsfreiheit des Schauspielers sowie die Natürlichkeit und Ausdrucksfähigkeit seiner Geste in störendster Weise gehemmt. Der Darsteller kann in dieser unnatürlichen und schweren Belastung der Beine nicht ordentlich gehen, er hat die Bewegung der

Arme nicht in seiner Gewalt, er vermag in dem echten Helme häufig den Kopf kaum zu drehen. Ob das Aussehen und Gebahren dieser eisenbepanzerten Mumien, in denen der menschliche Körper mit der natürlichen Schönheit seiner Formen mehr oder minder begraben wird, zu dem Charakter und der Stimmung des dargestellten Gedichtes paßt, ist unsern Regisseuren völlig einerlei, wenn nur die historische Richtigkeit gerettet wird. Wie nimmt sich dieser Kleistische Graf vom Strahl aus, wenn er in Eisen geschnürt, daß er kaum ein Glied zu regen vermag, im Walde vor der Höhle in den zartesten, innigsten Herzenstönen seine Sehnsucht nach dem holden Käthchen in die Lüfte haucht! Und welch ernüchterndes realistisches Gerassel von echten Harnischen und Beinschienen klingt in der Jungfrau von Orleans unaufhörlich stimmungmordend in die ätherische Musik der Schillerschen Sprache herein! Hat man denn kein Ohr für diese schreienden Disharmonien? Mit vollem Rechte hat Rudolf Krauß (Marbacher Schillerbuch II, 1907) neuerdings den Unfug gegeißelt, die Retterin Frankreichs in Schillers romantischer Tragödie, statt ihr, wie früher üblich, eine leichte und kleidsame, ihrem Wuchse angepaßte Phantasierüstung anzulegen, in einen überschweren realistischen Panzer einzuzwängen — eine Art der Kostümierung, die der Darstellerin alle Frauenschönheit und alle Bewegungsfreiheit raubt, die aber dafür dem Fanatismus der historischen Echtheit Genüge tut. Es wäre eine durchaus verzeihliche Sünde wider den Geist der Historie, wenn man in der Jungfrau von Orleans wieder zu dem alten Brauche zurückkehrte, wie er in der Zeit, ehe die

historische Echtheit als oberster Götze auf dem Altar thronte, an den Theatern allgemein üblich war: nämlich anstelle der historisch richtigen Plattenrüstung den sogenannten Schuppenpanzer zu setzen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das System der geschmeidigen, den Körperformen eng sich anschmiegenden Ketten- und Schuppenrüstung für die besonderen Zwecke der theatralischen Kunst unendlich geeigneter ist und sich auch vom malerischen Standpunkte weit mehr empfiehlt, als die ungelenke und schwerfällige Plattenrüstung. Es ist ein wahres Glück, daß Wagners Lohengrin nach seiner historischen Grundlage in das zehnte und nicht etwa in das fünfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert verlegt werden muß. Sonst wäre vonseiten unserer Kostümgewaltigen schon längst die Forderung erhoben worden, daß der Schwanenritter seine Glieder in die entsprechende Plattenrüstung zu schnüren hat. Man stelle sich Lohengrin, statt in dem kleidsamen, die ganze Schönheit des Körpers zur Geltung bringenden und diese idealisierenden silbernen Schuppenpanzer, in der plumpen realistischen Unförmlichkeit einer Plattenrüstung vor — und man wird an einem eklatanten Falle das Verhältnis des Kostüms zu dem dichterischen Gehalte einer Bühnenfigur vor Augen haben. Gewiß wird die Plattenrüstung nicht ganz und gar von dem Theater verbannt werden können. Es gibt sogar Fälle, wo sie vortrefflich am Platze ist. Die Pappenheimer Kürassiere, die im dritten Akte von Wallensteins Tod ihren Oberst holen, kann man sich heutzutage nur schwer anders denken, als in den schwarzen Plattenrüstungen, wie sie der hi-

storischen Ueberlieferung entsprechen. Hier wird durch den Anblick der schwarzen und plumpen kriegerischen Gestalten eine ausgesprochen künstlerische und in dieser Weise beabsichtigte Wirkung erzielt. Im allgemeinen aber sollte man die Anwendung der Plattenrüstung, weit mehr als es geschieht, einschränken und sie überall da, wo es angeht, namentlich da, wo das historische Moment nicht im Vordergrunde steht, durch andere kleidsamere Arten der Rüstung ersetzen oder sie mit diesen etwa nach dem Vorbilde der Uebergangszeit in freier künstlerischer Behandlung zu verbinden suchen. Die historische Genauigkeit hat überall zurückzustehen hinter dem Prinzipe der Schönheit und Kleidsamkeit und vor allem hinter dem in erster Linie ausschlaggebenden Verhältnis des Kostüms zu der besonderen dichterischen Stimmung und der Bedeutung der betreffenden Figur. Das Theater soll kein kunstgeschichtliches Museum sein. Wer sich über die Geschichte der Kriegswaffen und der Rüstungen unterrichten will, gehe dorthin; wer aber das Theater besucht, der lasse seine gelehrten Kenntnisse zu Hause; sie sind ihm auch im künstlerischen Genuß des historischen Dramas, wo so vieles ganz anders ist als in der geschichtlichen Wirklichkeit, nur hinderlich.

Für das ganze in unserer modernen Bühnenkunst zur wahren Manie gewordene Streben nach historischer Treue gilt das vortreffliche Wort Paul Marsops (Weshalb brauchen wir die Reformbühne, München 1907): „Die Historie, die einmal durch die Phantasie des echten Dichters gegangen ist, hat mit auswendig gelernten Jahreszahlen

und mit dem geschichtlichen Kostümwerk in siebzehn Bänden verzweifelt wenig zu tun."

Der Dichter selbst schrieb in seinem Berichte über die erste Weimarer Aufführung u. a. das Folgende: „Die Direktion sparte keinen Aufwand durch Dekoration und Kleidung, den Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen, und die Aufgabe, das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln, und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, so viel es möglich sein wollte, zu lösen."

Selbst wenn man über das „barbarische Kostüm" jener Zeit nicht ganz so schroff urteilt, wie der Dichter es hier tut, wird man in dem, was er die „schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen" nennt, den ewig richtigen und ewig gültigen Fingerzeig für die Grundgesetze der theatralischen Kostümierung zu erblicken haben.

Der zweite Teil von Wallensteins Lager — um nach der durch die Harnische der Kürassiere veranlaßten Abschweifung noch einmal zu diesem zurückzukehren — leidet in seiner Darstellung an den meisten Bühnen an einer gewissen Eintönigkeit. Die Gespräche des langen elften Auftritts werden vielfach durchweg stehend geführt, die Sprecher stehen vorne vor dem Souffleurkasten herum, das Charakteristische der mit einer behaglichen Zecherei verbundenen Lagerstimmung geht vielfach völlig verloren, und eine gewisse ermüdende Monotonie tritt in die Darstellung. Das Stehen und Herumgehen der Personen in dieser zweiten Hälfte des Stücks ist im Gegensatz

zu der ruhigen Behäbigkeit des ersten Teils gewiß insofern begründet, als die Nachricht von der beabsichtigten Diversion in die Niederlande eine gewisse Unruhe und Aufregung in das Lager geworfen hat. Diese Aufregung muß auch in der Art der Diskussion zum Ausdruck kommen. Aber auch hier haben wieder Ruhepunkte einzutreten, da und dort müssen sich einzelne Gruppen zum behaglichen Trunke an den Tischen zusammenfinden. Der Text, namentlich die breiten, dozierenden Auseinandersetzungen des Wachtmeisters, bietet dazu mehrfach die erwünschte Gelegenheit. Nur durch eine Anordnung, die auch hier wieder ruhige und sitzende Gruppen schafft und eine gewisse Abwechslung in die Situation bringt, ist es möglich, auch für diesen Teil des Vorspiels die richtige Steigerung zu schaffen und damit das wundervolle Finale des Reiterliedes zur vollen Wirkung zu bringen.

Bei dem Reiterlied selbst hält man meistens noch allzusehr an der überlieferten Schablone fest und klammert sich allzu ängstlich an die Bühnenanweisungen des Dichters. Das Ganze wird zu sehr wie eine für das Publikum bestimmte Opernnummer heruntergesungen. Die Sänger der einzelnen Strophen kümmern sich zu wenig um ihre Umgebung auf der Bühne; der Chor beteiligt sich an dem Refrain schon von Anfang an in völlig gleicher Stärke wie bei der letzten Strophe. Bei dieser aber befolgt man die veraltete und für die heutige Bühne nicht mehr maßgebende szenische Vorschrift des Dichters: „Erster Jäger faßt die zwei Nächsten an der Hand; die übrigen ahmen es nach, alle, welche gesprochen, bilden einen großen Halbkreis.“

Diese Anordnung, die in ihrer opernhaften Theatralik nach unseren heutigen künstlerischen Anschauungen schlechterdings nicht mehr zu brauchen ist, wird vielfach noch dahin verschlimmert, daß alle Personen bei der letzten Strophe nach hinten treten und bei dem Refrain in eine Reihe ausgerichtet und mit untergefaßten Händen im Takte der Musik nach vorne marschieren — eine künstlerische Anordnung, die dem Zuschauer die bekannten Aktschlüsse der Operette und des Variété-Ensembles aufs lebendigste in Erinnerung bringt.

Im Gegensatze zu solcher öden Theatralik muß das Bestreben der Regie darauf gerichtet sein, dem Reiterlied im Einklang mit dem realistischen Charakter des ganzen Vorspiels und seiner Darstellung auf der heutigen Bühne den Charakter eines improvisierten Lagergesanges zu geben, alles Opernmäßige aber energisch auszumerzen. Des Wachtmeisters Worte: „Erst noch ein Gläschen, Kameraden!" veranlassen, daß man sich zum Teil noch einmal an die Tische setzt; als der erste Sänger, der lombardische Kürassier, die erste Strophe des Liedes zu seiner nächsten Umgebung gesungen hat, beteiligt sich am Refrain zunächst nur der eine Tisch, zu dem der Sänger gehört. Die folgende Strophe übernimmt ein anderer Tisch. Erst allmählich verstärkt sich der Chor, erst allmählich ziehen sich die Soldaten des Hintergrundes zur Teilnahme heran; alles erhebt sich, man trinkt sich zu und fällt sich gegenseitig in die Arme; in einem hinreißenden Taumel allgemeiner Begeisterung klingt die letzte Strophe aus.

Von demselben Gesichtspunkt aus ist die musikalische

Begleitung des Liedes zu behandeln. Die erste Strophe wird zunächst ohne jede Begleitung gesungen. Dann winkt man einen Pfeifer und einen Trommler heran, die zu akkompagnieren beginnen. Gegen Schluß wird das improvisierte Orchester durch einige Trompeten und eine große Trommel verstärkt. Auch hier muß eine kunstvolle Steigerung erzielt werden. In diesem herrlichen Finale ist eine theatralische Wirkung verborgen, die man bei der meist üblichen, durch die Ueberlieferung geheiligten Art der Darstellung kaum zu ahnen pflegt. —

Die prachtvollen Expositionsszenen, mit denen der erste Akt der Tragödie eröffnet wird — ich lege hier und im Folgenden die Einteilung des Gesamtdramas (vgl. S. 49) zugrunde — sind in der Hauptsache nicht leicht zu verfehlen, wenn für die Rollen des Illo, Buttler und Isolani, dann die des Questenberg und Octavio Piccolomini die richtigen charakterisierungsfähigen Kräfte zur Verfügung stehen. Die Stimmung der Generale und ihr übermütiges Selbstbewußtsein gegenüber dem unwillkommenen Ueberbringer kaiserlicher Befehle muß schon in ihrer Haltung und ihrem Mienenspiele charakteristisch zum Ausdruck kommen. Doch darf ihr offenbarer Unwille nicht in einer brüsken Verletzung der äußeren Formen zutage treten. Wenn Isolani zu Questenberg sagt:

Ich sehe ja,
Es ist noch lang nicht alles Gold gemünzt

und sich dabei nach der Vorschrift des Dichters „vor ihn hinstellt und seinen Anzug mustert", so darf dies nicht da-

durch in plumper Weise verdeutlicht werden, daß Isolani nach der goldenen Halskette des Ministers greift. Das ist eine grobe Unschicklichkeit, die sich Isolani gegenüber dem kaiserlichen Bevollmächtigten nicht herausnimmt. Die äußeren Formen müssen von Wallensteins Generalen überall eingehalten werden, in ihrem Verkehr mit Questenberg ist äußerlich stets eine gewisse Distanz, eine gewisse frostige, von aller Vertraulichkeit ferne Zurückhaltung zu wahren.

In der sonst so vortrefflichen Einführung von Max Piccolomini bildet die berühmte Rede über den Frieden eine gefährliche Klippe für den Darsteller. Mit vollem Recht fragt Tieck: „Wo bleibt da jener Max, der noch eben gesprochen hat?" Der junge Soldat, der in jedem Worte so vortrefflich charakterisiert war, geht mit einem Male verloren; es sind Kontraste, die nicht zu vereinigen sind. Sie treten auf der Bühne noch weit auffallender zutage als im Buche. Nur eine starke Kürzung jener Rede, eine Kürzung, die sich durch ihre dichterische Schönheit nicht beeinflussen läßt, und wie sie beispielsweise schon von den Meiningern versucht wurde, ist in der Lage, den Uebelstand — nicht zu beseitigen, wohl aber ihn weniger fühlbar zu machen und es wenigstens scheinbar zu verhindern, daß die Rede gleich einer Konzertarie aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt.

Nach dem Abgang Octavios und Questenbergs verwandelt sich der Schauplatz für die zweite Szene des Aktes in den Saal beim Herzog von Friedland. Die einleitende Szene zwischen Seni und den Bedienten, welche die Stühle setzen, wird auf der Bühne fast durchweg gestrichen; sehr

mit Unrecht; sie sollte unter allen Umständen gespielt werden. Der lebendige und charakteristische kleine Auftritt ist die denkbar beste Einleitung für das Folgende und schlägt mit dem durch Seni vertretenen Motiv des Aberglaubens den richtigen Grundakkord für das Auftreten des Friedländers an. Auf die Ausführung der kleinen Szene muß freilich große Sorgfalt verwendet werden; die Vorbereitungen der Bedienten sind in geheimnisvoller Emsigkeit zu vollziehen; auch das vom Dichter vorgeschriebene Rauchfaß darf nicht fehlen. Das Gespräch zwischen Seni und den Bedienten darf nirgends zu laut werden; für die ganze Szene hat ein gedämpfter Grundton zu herrschen. Freilich müssen Seni und die Bedienten, wenn der Auftritt wirken soll, in sicheren schauspielerischen Händen liegen. Ist dies nicht möglich, so empfiehlt es sich, den Dialog durch eine kleine stumme Szene zu ersetzen, wie sie Schiller in dem für das Stuttgarter Theater bestimmten Manuskripte vorgeschlagen hat (vgl. Vollmers kritische Ausgabe, 1880, S. 102).

Auch für den ersten Auftritt Wallensteins und seine szenische Anordnung geben die Theaterhandschriften einige nützliche Winke. Das zur Herstellung der ersten Ausgabe verwendete Druckmanuskript, auf dem auch die Theaterhandschriften beruhten, ließ während des Gespräches der Diener, bei dem Seni zuerst fehlte, einen Friedländischen Kammerherrn und einen Pagen eintreten. Der Page erhielt durch jenen die Weisung, dem Fürsten bei seinem Eintritt den Kommandostab auf einem Kissen zu überreichen. In den andern Handschriften fehlt diese Episode des Kammer=

herrn mit dem dazu gehörigen Dialoge. Statt dessen bringt in der einen ein stummer Page, in der andern ein Kammerdiener den Kommandostab auf einem roten Kissen und legt ihn auf den Tisch neben des Herzogs Armsessel. Dann folgt die Bühnenanweisung: „Außen wird präsentiert und die Zimmerflügel geöffnet“. In dem obenerwähnten Druckmanuskript nimmt Wallenstein dem Pagen den Kommandostab ab und legt ihn selbst auf den Tisch neben seinem Sessel. Auf seinen Wink entfernt sich sodann der Kammerherr mit dem Pagen.

Es ist anzuraten, diese szenischen Winke, die aus der endgültigen Druckausgabe leider völlig verbannt worden sind, auch für die heutige Aufführung zu verwerten.

Die Sitzung mit Questenberg wird meistens in der Weise geordnet, daß Wallenstein und seine Generale um einen langen Tisch gruppiert sind, während Questenberg zur Seite und abgesondert von den übrigen an einem kleinen Tische, wie an einem Katzentischchen, seinen Platz findet. Diese Art der Anordnung, die eher den Eindruck eines Kriegsrats, bei dem der kaiserliche Gesandte zufällig zugegen ist, als den eines feierlichen Empfangs des kaiserlichen Bevollmächtigten hervorruft, ist nicht zu empfehlen und entspricht wohl kaum der Vorstellung, die sich der Dichter selbst von dieser Szene gemacht hat. Es ist nirgends im Texte von einem großen Tische für Wallenstein und die Generale die Rede. In der Buchausgabe wird ausdrücklich nur von Stühlen gesprochen, die die Bedienten zu setzen haben. Die Handschriften allerdings schreiben vor, daß die Diener „Tische und Stühle“ zurechtstellen. Doch scheint der

Dichter hierbei nicht an die übliche lange Tafel gedacht zu haben, sondern höchstens an einen kleinen Tisch neben Wallensteins Sessel, wo u. a. der Kommandostab des Fürsten niedergelegt wird. Das beste Arrangement, wie es sich aus dem Charakter der Situation ergibt, ist daher das folgende: die Stühle, zwölf an der Zahl, wie Seni bestimmt hat, stehen frei, in einem großen Halbkreis, zur einen Seite ein besonders stattlicher Sessel für den Fürsten, daneben ein kleines Tischchen; dem Fürsten gegenüber und durch einen kleinen Zwischenraum von den Generalen getrennt, der Sessel für Questenberg. Dieser erhält dadurch einen Platz, wie er seiner Würde entspricht, Wallenstein hat ihn und — was sehr wichtig ist — seine Generale direkt im Auge; die Freiheit des Schauplatzes, der durch keine lange Tafel beengt wird, gestattet im weiteren Verlauf der Szene eine zwanglose Bewegung und Gruppierung der Personen.

Der Eintritt Questenbergs mit den Generalen und sein Empfang durch Wallenstein muß von einem gewissen feierlichen Zeremoniell begleitet sein. Will man während seines Eintritts etwa vom Vorzimmer her das Kommando für die Ehrenbezeugung der Wache und obendrein, da Questenberg der Ueberbringer kaiserlicher Befehle ist, einen von Trompeten geblasenen Parademarsch vernehmen lassen, so mag das hingehen und bei guter, diskreter Ausführung nicht zu beanstanden sein. Gibt man Questenberg dagegen, wie es ebenfalls zu sehen ist, eine bewaffnete Ehreneskorte bei, die vor ihm hermarschiert, sich in zwei Gliedern zu beiden Seiten des Eingangs aufstellt und auf Buttlers, des Dragonerchefs, Kommando (!) präsentiert, so ist das ein

ebenso unnötiges, wie törichtes Regiemätzchen, das energische Zurückweisung verdient (vgl. Holtzendorff, Leipziger Dramaturgie, Grenzboten 1903).

In der Audienzszene selbst hat man auf unserer Bühne vielfach den Eindruck, als ob man bei einer Stadtratssitzung in Krähwinkel zugegen sei. Wallensteins kurze sarkastische Zwischenbemerkungen („Zur Sache, wenn's beliebt", „Von welcher Zeit ist denn die Rede, Max?", „Ueber der Beschreibung da vergess' ich den ganzen Krieg" usw.) verfehlen nicht, die behaglichste Heiterkeit bei den Generalen hervorzurufen. Sie quittieren jede derartige Bemerkung ihres Chefs mit einem lauten, für diesen höchst schmeichelhaften Gelächter, gerade als ob der präsidierende Bürgermeister einen vortrefflichen Witz vom Stapel gelassen hätte. Es herrscht eine wahrhaft beneidenswerte Gemütlichkeit in dieser edlen Versammlung. — Es sollte nicht nötig sein, darauf hinzuweisen, daß die innere Freude, womit die Generale die sarkastischen Hiebe ihres Generalissimus gegen den Hofmann verfolgen, schon aus Rücksichten der Courtoisie zu keinem verletzenden äußeren Ausdrucke gelangen darf. Höchstens die Mimik der Obersten darf in diskretester Weise da und dort ihre innere Stellungnahme verraten. In ihrer Haltung aber haben sie eine eiserne Ruhe zu bewahren, jede laute Aeußerung oder ein Lachen gar ist auf das strengste zu verpönen. Die ganze Situation, die Persönlichkeit des Fürsten vor allem mit ihrer geheimnisvollen Macht und die Anwesenheit des kaiserlichen Bevollmächtigten: dies alles hält die Gemüter im Bann und legt ihnen den Zwang strengster Etikette auf.

Hat Wallenstein gesprochen, so muß eine Ruhe herrschen, daß man eine Stecknadel könnte fallen hören. Freilich dürfen Wallensteins Worte, wenn der richtige Eindruck erzielt werden soll, nicht, wie es häufig geschieht, in einem gemütlichen Biedermaiertone, mit einem absichtlichen Hinarbeiten auf die humoristische Wirkung, gesprochen werden; in höhnendem, schneidendem Sarkasmus, ohne jede Bewegung in Haltung und Gesicht, müssen Wallensteins Zwischenreden wie scharfe Schwerthiebe die schwüle Atmosphäre der gewitterschwangeren Luft durchsausen. Je ruhiger und gemessener, je zeremonieller und kälter die Haltung sämtlicher Personen in der ersten Hälfte der Audienz ist, desto bedeutender wirkt die Erregung, die mit der Verkündigung der kaiserlichen Forderungen und Wallensteins Antwort, dem Coup seines scheinbaren Rücktritts, mit einem Male zum explosiven Ausbruch kommt und den Schluß dieses Aktes zu einer grandiosen dramatischen Wirkung emporführt.

Die Heranziehung der Handschriften gestattet an zwei Stellen dieses Aktes eine nützliche Retuschierung des Textes. In dem Gespräche Wallensteins mit Illo und Terzky (Picc. II, 6), wo jener sich über die Stimmung der Generale unterrichten läßt und Illo ihn zunächst der Ergebenheit Isolanis versichert, folgte in dem ursprünglichen Manuskr pt noch die folgende, später gestrichene Stelle:

W a l l e n s t e i n [mit Bezug auf Isolani]. Der hohle
Mensch! — Und Buttler, der Dragoner?

I l l o. Was hast du mit dem stillen Mann gemacht?
Der kommt hieher, ganz Ernst für dich und Eifer.

Wallenstein. Er ist der Unsre, und ich weiß,
warum.

Diese Worte müßten für die Aufführung unbedingt wiederhergestellt werden; denn sie sind sehr charakteristisch für Wallenstein und die ursprünglich vom Dichter beabsichtigte Anlage des Charakters und bereiten in vorzüglicher Weise, namentlich wenn der Darsteller ihnen den notwendigen Nachdruck gibt, auf das besondere Verhältnis des Fürsten zu Buttler vor. Schiller hat diese Stelle später gestrichen, wohl von der instinktiven Empfindung geleitet, daß das ursprüngliche Bild seines Helden sich während der Arbeit immer mehr verschoben hatte, daß jene Stelle zu dem Bilde des idealisierten Wallenstein nicht mehr recht paßte und daß es im Interesse dieses poetischen Wallenstein ratsam war, die Erinnerung an die gegen Buttler begangene Gemeinheit möglichst wenig im Gesamtbilde hervortreten zu lassen.

Auch am Schluß der großen Audienzszene hatte die Handschrift einen längeren Zusatz: zwei längere Reden Isolanis und Buttlers, in denen die heftige Erregung der Generale stellenweise sehr charakteristisch, wenn auch im ganzen zu breit, zum Ausdruck kam. Es wäre empfehlenswert, an dieser Stelle wenigstens die folgenden drei Verse:

> Stehn wir gelassen da und sehen zu,
> Wie dieses Bayern Ränke und der Pfaffen
> Zum zweitenmal den Feldherrn von uns reißen?

die an dieser Stelle sehr lebendig und charakteristisch wirken, in den Bühnentext aufzunehmen und sie Buttler, der

nach einer Korrektur des Dichters auch die Worte Isolanis sprechen sollte, in den Mund zu legen.

Im zweiten Akte des Gesamtdramas handelt es sich, wie schon oben angedeutet, in erster Linie darum, die wundervollen Kontraste dieses Aktes bei der Aufführung zur vollen Geltung zu bringen. Von dem Mittelpunkt, dem glänzenden Bilde des Banketts, müssen sich die beiden umrahmenden Szenen in wirksamer Weise abheben. Dieses Kontrastes wegen und ebensowohl aus technischen Gründen empfiehlt es sich, für die erste Szene des Aktes (P. III) ein möglichst kurzes und intimes Zimmer zu wählen, hinter dem der ganze szenische Aufbau des Bankettes fertig gerichtet steht. Ein Kamin zur Seite mit brennendem Feuer gebe dem kleinen Raume den Reiz behaglicher Traulichkeit. Es ist später Abend, das Bankett hat bereits begonnen. Es ist also vollauf begründet, diese Szenen in ein stimmungsvolles Halbdunkel zu hüllen, welches das helle, farbensatte Bild des Banketts durch die unmittelbar darauf folgende Verwandlung zu umso größerer Wirkung bringt. Man beschränke die Rampenbeleuchtung auf das Notwendigste und lasse als Lichtquelle hauptsächlich einen brennenden Armleuchter und das Kaminfeuer wirken. In dem nur spärlich beleuchteten Raume kommt die in helle Seidengewandung gekleidete Figur der Thekla, der eigentliche Mittelpunkt dieser Auftritte, zu besonders wirksamer malerischer Geltung, und die Szenen zwischen ihr und Max erhalten in dem traulichen Halbdunkel des Gemaches und in der Beleuchtung des flackernden Kaminfeuers einen gewissen intimen und traulichen Stimmungsreiz, der ihnen

völlig fehlt, wenn man sie, wie so häufig, in einem großen und tiefen, reichlich beleuchteten Theatersaale spielen läßt.

Bei den Worten der Gräfin Terzky (P. 1682):

Was war das? Hört ihr nichts? Mir war's, als hört' ich
Im Tafelzimmer heft'gen Streit und Lärmen

und weiter unten (P. 1756):

Ich höre Lärmen — Fremde Stimmen nahen

wäre es ebenso unnötig wie fehlerhaft, wenn die Regie diese Stellen durch ein dementsprechendes Geräusch hinter der Szene illustrieren wollte. Man braucht keineswegs, wie Petersen möchte (a. a. O. S. 209), mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Gräfin jene Geräusche bloß fingiere, „das erste Mal, um die Liebenden allein zu lassen, das zweite Mal, um sie zu trennen". Zum mindesten bei der ersten Stelle scheint mir ein derartiger Zweifel in die Wahrhaftigkeit der Gräfin kaum am Platze zu sein. Der heftige Streit und das Lärmen im Tafelzimmer ist durchaus wahrscheinlich, und ihre Wahrnehmung durch das Ohr der Gräfin ist ein kleiner Meistergriff, um in ebenso unauffälliger wie stimmungsvoller Weise auf die unmittelbar folgende Bankettszene vorzubereiten. Daß die Gräfin dieses Geräusch als willkommenen Vorwand benutzt, um die Liebenden allein zu lassen, ist dadurch keineswegs ausgeschlossen. Auf keinen Fall aber darf das von der Gräfin erwähnte Geräusch, das ja nur als etwas Unbestimmtes und kaum Vernehmbares zu ihrem Ohre dringt, von dem Ohre des Zuschauers vernommen werden. Der ganze Reiz

dieser Stelle, die mächtig auf die Phantasie des Hörers wirken muß, wird mehr oder minder abgeschwächt, wenn jenem Geräusch eine plumpe Versinnlichung durch die Künste des Inspizienten zuteil wird.

Die an sich nicht eben wichtige Frage ist dadurch beachtenswert, daß sie ein gewisses allgemeines Interesse bietet. Fast durchweg tritt in der modernen Regie die Anschauung zutage, daß jedes Geräusch, das im Dialoge erwähnt wird, eine dementsprechende Versinnlichung durch die realen Mittel der Bühne zu erfahren habe. Dabei muß natürlich nach Art und Stärke des betreffenden Geräusches unterschieden werden. Ist die Rede von einem Kanonenschuß, der die auf der Bühne versammelten Personen in die Höhe schreckt, so muß dieser Kanonenschuß auch vom Zuschauer vernommen werden; sonst möchte dieser leicht auf die Vermutung geraten, daß er an unheilbarer Taubheit leide. Ein anderes ist es, wenn es sich um schwächere und leisere Geräusche handelt, besonders um solche, die der Sprecher auf der Bühne selbst nur unbestimmt zu erkennen glaubt. In solchen Fällen ist es völlig verkehrt, diese Geräusche auch dem Ohre des Zuhörers versinnlichen zu wollen. Denn die Konvention des modernen Theaters setzt eine gewisse Entfernung des Zuschauers von der idealen Welt des Spiels voraus, die es als vollkommen unnötig erscheinen läßt, daß jedes Geräusch, von dem auf der Bühne die Rede ist, bis zu den Ohren des Publikums dringt. Selbst die szenischen Vorschriften des Dichters sind in dieser Beziehung für den Regisseur nicht immer maßgebend. Mit vollem Recht wirft Petersen (a .a. O. S. 210) die Frage

auf, ob viele diesbezügliche szenische Angaben von Schillers Jugenddramen (so in Fiesko: „man hört kommen", „man hört den Mohren", „man hört die Riegel aufschieben") auf der Bühne der Verwirklichung bedürfen. Noch viel weniger ist eine solche natürlich geboten, wo es sich um Geräusche handelt, die ausschließlich im Dialoge erwähnt werden. Es steht im Zusammenhang mit dem unseligen Streben nach einer fortwährenden Verdeutlichung, wenn man auch hier durch die Versinnlichung jedes leisesten Geräusches, von dem im Text die Rede ist, dem Hörer alle und jede Phantasietätigkeit ersparen möchte. Durch ein solches Streben der Regie wird vielfach das gerade Gegenteil von dem erreicht, was sie erreichen möchte: durch die plumpe Realität des betreffenden Geräusches wird die Stimmung gefährdet, anstatt daß sie gehoben wird.

In Theklas abschließendem Kassandra-Monologe hat die Tafelmusik des Banketts, deren richtige Mitwirkung hier von der höchsten Wichtigkeit für die Stimmnng der Szene ist, entgegen der Vorschrift des Buches und in Uebereinstimmung mit dem Texte der Theaterhandschriften, schon nach dem Verse „Zum Todeskampf gegürtet, tritt sie auf" (V. 1898) einzusetzen. An der Stelle, wo die Buchausgabe die Musik zum ersten Male hörbar werden läßt, also nach V. 1906, schreibt die Stuttgarter Theaterhandschrift alsdann vor: „Die Tafelmusik wird lauter". Diese Anordnung ist der des endgültigen Buches entschieden vorzuziehen und auch den heutigen Aufführungen zugrunde zu legen. Denn die seherische Ekstase, zu der sich Theklas Rede mit den Worten „Es geht ein finstrer Geist durch

dieses Haus", den Rahmen der dichterischen Gestalt beinahe sprengend, mit einem Male zu erheben beginnt, gewinnt an Glaubhaftigkeit und überzeugender Gewalt, wenn ihr in der rauschenden Musik das anregende und befeuernde Element stützend und stimmungfördernd zur Seite tritt. Es ist von besonderer Wichtigkeit, daß Theklas Rede schon von der bezeichneten Stelle an unter dem suggestiven Einflusse der fernen Tafelmusik zu stehen scheint.

Nach Schluß der Szene hat die Musik sodann weiterzuspielen und die offene Verwandlung zu begleiten; sie geht zum Schluß in die Melodie des Reiterliedes über; als diese einsetzt, muß die Verwandlung vollzogen sein; auf den ersten Einsatz des nunmehr in voller Tonstärke erklingenden Reiterliedes zeigt sich das Bild des festlich erleuchteten Bankettsaals; die Spielleute von Terzkys Regiment ziehen, wie vorgeschrieben, das Lied spielend, um die Tafeln herum. Es ist kaum möglich, eine schönere und wirkungsvollere Verbindung zweier unmittelbar zusammengehörigen Szenen zu finden, als die, wie sie sich hier durch die Tafelmusik auf das natürlichste und zwangloseste ergibt. Würden diese Szenen ein einziges Mal in der hier angedeuteten Art der Aufführung gespielt und miteinander verbunden werden, so würde die Barbarei, sie durch ein Fallen des Vorhangs und eine lange Aktpause auseinander zu reißen und die musikalische Ueberleitung, ihre organische Verbindung, in der Mitte entzwei zu schneiden, von da an völlig unerträglich erscheinen. Es ist eben auch hier, wie Werder in anderem Zusammenhange sagt: man hat das Richtige noch nie gesehen und darum nimmt man keinen Anstoß an

dem Verkehrten, wie es durch die Ueberlieferung geheiligt ist.

Für das Gastmahl selbst haben die Meininger ein glänzendes Vorbild geschaffen, das in verschiedenen Punkten nur schwer überboten werden kann.

Von der szenischen Anordnung, wie sie dem Dichter vor Augen schwebte, gibt die ausführliche dekorative Vorschrift dieses Aktes ein ziemlich deutliches Bild. Sie wird ergänzt durch einige in der Druckausgabe später getilgte szenische Bemerkungen der Theaterhandschriften. So zeigt u. a. die Angabe: „Die offenstehende Mitteltüre öffnet den Prospekt noch auf eine vierte, gleich stark besetzte Tafel", wo der Zuschauer sich die „vierte" Tafel, von der die szenischen Vorschriften der Druckausgabe nichts wissen und die nur einmal (V. 2119) flüchtig erwähnt wird, zu denken hat. Ein Bericht, der uns über die erste Berliner Aufführung des Stückes erhalten ist, zeigt in interessanter Weise, wie die Absichten des Dichters, im Anschluß an die Angaben der Theaterhandschriften, hier verwirklicht wurden. Der Berichterstatter erzählt (vgl. Petersen, S. 186):

„Ein alt gotischer Saal, zwar in unverkrüppeltem gotischem Geschmack, doch ohne die Sitten der Zeit zu beleidigen, war von Herrn Verona für dieses Schauspiel gemalt worden. Ein freistehender Säulengang quer über die Bühne hin scheidet ein Drittel des Saales von dem vorderen Raume. Vor diesem Säulengange war die erste Tafel zu acht Personen, deren vordere Seite nach dem Zuschauer zu unbesetzt war. Hinter den Säulen war auf

beiden Seiten eine Tafel von sechs Personen, im Hintergrunde eine Tafel von acht Personen, welche auf beiden Seiten besetzt war."

An der Anordnung der Tische, wie sie hier beschrieben wird, hält man auch heute noch in der Hauptsache fest und trägt dem modernen Empfinden nur insofern Rechnung, als man, ohne eine allzu weit gehende Rücksicht auf das liebe Publikum, auch die „vordere" Seite der ersten Tafel mit Gästen besetzt. Daß bei jener Berliner Aufführung ein Säulengang den Saal in zwei Hälften trennte und der auf diese Weise von der Hinterbühne abgetrennte vordere Teil des Saales nur e i n e Tafel enthielt, beruht ebenfalls auf der ursprünglichen, nur handschriftlich erhaltenen szenischen Vorschrift des Dichters: „Ein großer festlich erleuchteter Saal, in der Vertiefung desselben eine reich ausgeschmückte Tafel, an welcher Octavio Piccolomini, Terzky, Isolani mit noch sechs anderen Kommandeurs sitzen und für den jüngern Piccolomini ein Platz leer gelassen ist. Die Mitteltüre öffnet den Prospekt in eine Reihe von Zimmern, welche mit ähnlichen Tafeln besetzt sind."

Diese Teilung der Bühne in zwei oder mehrere Säle hat der Dichter in den szenischen Vorschriften der endgültigen Druckausgabe preisgegeben, vielleicht um der jeweiligen Inszenierung einen gewissen Spielraum zu lassen. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Teilung des Raumes manche schätzenswerten Vorteile bot. Sie rückte den Hauptlärm des Bankettes dem Hörer etwas ferner und brachte dadurch die Dialogszenen, die auf der Vorderbühne spielen, mehr zur Geltung. Nur mußte, wie es bei der Berliner

Erstaufführung geschah, die Mitteltür des Prospektes, der die beiden Säle trennte, der besseren Uebersicht wegen zu einem Säulengange erweitert werden. Auf der heutigen Bühne, wo man ausschließlich den Text der Druckausgabe benutzt, hat man von einer Teilung des Saales fast durchweg Abstand genommen. Nur bei einer neueren Inszenierung des Werkes in München (1899) hat man sich, wohl ohne es zu ahnen, den ursprünglichen Intentionen des Dichters insofern wieder genähert, als man den eigentlichen Bankettsaal mit den Tafeln durch einen schräg gestellten Säulengang von der Vorderbühne, einer Art von Vorsaal mit Schenktisch, abtrennte (vgl. das Dekorationsbild in Bühne und Welt I, 1, S. 369). Die Intentionen waren dabei ohne Zweifel dieselben, wie die, die dem Dichter vor Augen geschwebt hatten, nur mit dem Unterschiede, daß in München auch die erste Tafel von der Vorderbühne in den hinteren Teil des Saales verbannt wurde. Die Vorteile, die eine solche Teilung bietet, sind unter allen Umständen derart, daß es sich wohl verlohnt, die Frage in Erwägung zu ziehen und sich bei der Inszenierung der ursprünglichen szenischen Angaben der Schillerschen Handschriften zu erinnern.

Auf jeden Fall muß die Inszenierung den richtigen Ausgleich zu finden suchen zwischen den Forderungen, die an die Lebendigkeit des Gesamtbildes zu stellen sind, und denen, die sich durch die Rücksicht auf die Deutlichkeit des im Vordergrund zu führenden Dialoges naturgemäß ergeben. Es ist in der Tat nicht leicht, diesen Dialog zur gewünschten Geltung zu bringen, ohne Auge und Ohr der Zuschauer

durch die Vorgänge des Hintergrundes allzusehr abzulenken. Aus dieser Erwägung heraus hat man den Dialog namentlich in der ersten Hälfte des Bankettaktes teilweise ungebührlich zusammengestrichen. Unter dieser Prokrustes-Prozedur hat vor allem die Szene des Kellermeisters empfindlich gelitten. Man pflegt sie meistens in einer Weise zu verkürzen, daß nur einige ganz dürftige Reste davon übrig bleiben und die prächtige Figur des Kellermeisters völlig farblos zu werden droht. Das ist im höchsten Grade zu bedauern. Denn die Szene ist in ihrem farbensatten Zeitkolorit und in der natürlichen, ungezwungenen Weise, womit sie die historische Perspektive erweitert, ein kleines Meisterstück und ein wahres Juwel des ganzen Werkes. In ihrer ganzen Ausdehnung ist sie freilich bei den großen Schwierigkeiten, mit denen sie im Ensemble des Bankettes zu ringen hat, etwas zu lang. Trotzdem müßte von der Beschreibung des goldenen Pokales, die vielfach gänzlich gestrichen wird, wenigstens ein Teil für die Aufführung gerettet werden. Vor allem ist der Schluß des Gespräches zwischen Neumann und dem Kellermeister zu erhalten. Es ist kaum möglich, den Hörer lebendiger und schöner mitten hinein in die Zeit des großen Krieges zu versetzen, als mit den herrlichen Worten, die der Kellermeister erwidert, als Neumann den Fenstersturz von Martinitz und Slawata auf dem Schildlein des Kelches bewundert:

Schweigt mir von diesem Tag, es war der drei-
Undzwanzigste des Mais, da man eintausend
Sechshundert schrieb und achtzehn. Ist mir's doch,
Als wär' es heut, und mit dem Unglückstag

Fing's an, das große Herzeleid des Landes.
Seit diesem Tag, es sind jetzt sechzehn Jahre,
Ist nimmer Fried gewesen auf der Erden.

Für die folgende große Schlußszene ist es vor allem wichtig, daß die Gestalt Octavios, was vielfach versäumt wird, gehörig herausgearbeitet und in ihrer nüchternen geistigen Ueberlegenheit in einen markanten Gegensatz zu sämtlichen übrigen gebracht werde. Iffland soll hier seinerzeit Vortreffliches geleistet haben. Der Berichterstatter der Jahrbücher der preußischen Monarchie beschrieb sein Spiel während des Banketts: „Er war emsig bemüht, zu sprechen und sah doch alles; wie längst entschlossen und sorglos ging er mit raschen festen Schritten hin, um die Eidesformel zu unterschreiben, und durchforschte sie doch mit den Augen; wie Buttler, Terzky und Illo vertraut reden, schreitet er nicht schleichend, sondern fest vorbei, um sich einen Becher Wein zu holen; er hört, und niemand von der Gesellschaft kann es bemerken, daß er horcht."

In der Schlußszene des Banketts hat sich der Darsteller des trunkenen Illo vor den unschönen naturalistischen Uebertreibungen, zu denen die Rolle sehr leicht und gern verführt, auf das strengste zu hüten. Auch in den extravagantesten Ausschreitungen der Trunkenheit darf das Gebot einer gewissen ästhetischen Schönheit bei Schiller nicht verloren gehen. Auch sonst verleitet die Rolle des Illo den Darsteller sehr häufig dazu, die wilde Rohheit des Charakters auch auf die Art der Darstellung zu übertragen. Ein roher Charakter braucht nicht künstlerisch roh gespielt zu werden.

Für die letzte Szene des Aktes (P. V), die dem Schluß des Bankettes wiederum in einer blitzschnellen Verwandlung zu folgen hat, muß ein möglichst kleines und enges Zimmer in kürzester Bühnentiefe verwendet werden. Der Raum verlangt nicht mehr Größe, als sie notwendig ist, um zwei Personen die unerläßliche Bewegungsfreiheit zu gestatten. Auch die Beleuchtung ist wegen des Kontrastes zum Vorangegangenen so dunkel als möglich zu halten. Nur der vom Kammerdiener gebrachte Leuchter verbreitet ein spärliches Licht in dem nächtlichen Dunkel des Gemachs. Eine gewisse Dämpfung des Tones, der nur in Maxens letzten Reden nach dem Abgang des Kornetten einer freien und kraftvollen Entfesselung des Organes zu weichen hat, wird der Festhaltung der Stimmung in dieser wirkungsvollen Schlußszene des zweiten Aktes sehr zu statten kommen.

Das astrologische Zimmer des dritten Aktes ist von dem Dichter selbst, durch die szenischen Vorschriften und durch verschiedene Stellen des Textes, in seiner dekorativen Anordnung beschrieben worden. Von großer Wichtigkeit für die Wirkung dieses Aktes, der sich, wie schon bemerkt, nach einer ganz kurzen Pause an den vorangehenden anzuschließen hat, ist die Besetzung und künstlerische Wiedergabe des Obristen Wrangel. Wird die Rolle aus Personalmangel von irgend einem dritten Liebhaber gespielt, der von der Kunst der Charakterisierung nicht die entfernteste Ahnung hat und mit rosenroten Wängchen und einem wohlgepflegten Schnurrbärtchen aus der Kulisse tritt, so wird der ganze Eindruck der hochbedeutenden Szene damit

zu nichte gemacht. Es ist selbstverständlich, daß Wrangel in der Maske eines älteren und gereiften Mannes gespielt werden muß. Die Rolle verlangt unbedingt einen ersten Schauspieler, einen Charakteristiker, der ebensowohl durch die äußere Erscheinung, durch das wettergebräunte Antlitz des alten Kriegsmannes, durch eine gewisse Schwere in Gang, Haltung und Bewegung und vor allem durch die pastöse Breite des Vortrags ein Bild dieses schwedischen Obersten zu geben vermag. Der Darsteller des Wrangel muß dem des Wallenstein absolut ebenbürtig sein, wenn die richtige Wirkung erreicht werden soll. Wie zwei verschiedene Welten treten sich die beiden streitenden Mächte hier in ihren Führern entgegen. Wie ein leibhaftiges Abbild des im Sand von Lützen gefallenen Schwedenkönigs, wie ein Gustavus Adolphus redivivus, so muß dieser Gustav Wrangel, „Oberst vom blauen Regimente Südermannland“, hier vor die Augen des Zuschauers treten. Breit und gemessen, klar, gedrungen und bestimmt, weit entfernt von aller salopp-naturalistischen Verkürzungsmethode — von vielsagenden und inhaltreichen Pausen unterbrochen, müssen die Reden des schwedischen Obersten gesprochen werden. Daß es für Bühnen, die nicht über ein außergewöhnlich reiches Personal verfügen, unendlich schwer ist, der Rolle des Wrangel einen genügenden Vertreter zu geben, ist leider nicht zu ändern. Man wird, namentlich bei der Aufführung des Werkes in e i n e m Zuge, zu vielfachen Doppelbesetzungen greifen müssen; sie sind weit weniger schlimm und störend, als die Besetzung wichtiger Rollen durch Handlanger der Kunst.

Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß die Bezeichnung „vom blauen Regimente Südermannland“ weder auf den Waffenrock noch auf die Feldbinde, sondern auf die Fahne des betreffenden Regimentes zu beziehen ist. Eine Uniformierung in unserm Sinne war jenen Zeiten unbekannt. Die Feldbinde, die den Offizier auszeichnete, war zur Zeit des dreißigjährigen Krieges bei den Kaiserlichen rot, bei den Schweden grün. Die blaue Farbe braucht also in der Kostümierung Wrangels keinen Ausdruck zu finden. Darnach scheint man schon bei der ersten Weimarer Aufführung verfahren zu haben. Böttiger berichtet über Wrangels Kostüm (Petersen S. 272): „Auch die Tracht des schwedischen Obersten im schwarzen Waffenrock und herabgekrempten Federhut gab der ganzen Figur eine lebendige Wahrheit und setzte sie allen übrigen des Wallensteinischen Lagers auffallend entgegen.“

Von der Darstellung Wallensteins in der Szene mit der Gräfin Terzky war schon oben (S. 99 ff.) die Rede. Die Schlußworte dieses Aktes:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende

pflegt der Darsteller gewöhnlich, nicht uneingedenk des bewährten Abgangsrezeptes des seligen Bök, im höchsten Fortissimo, mit Aufgebot aller seiner Lungenkräfte, dem Publikum pathetisch entgegenzuschleudern. Im Gegensatze zu

solchen geschmacklosen alten Theatermanieren sollte der Darsteller versuchen, mit dem hier auftauchenden Gedanken an „des Schicksals Mächte" die visionäre Stimmung in Wallenstein zum Durchbruch gelangen zu lassen. Es hat im Verlauf jener Worte ein allmähliches Ritardando einzutreten, die Augen nehmen einen unheimlich-visionären Ausdruck an und starren wie verglast in das Leere, leise abnehmend verhauchen die beiden letzten Verse in einem beinahe tonlosen Pianissimo. Wie Todesahnen muß es über diesen Worten liegen. Durch eine solche Art der Darstellung kommen erstens die Intentionen des Dichters zur Geltung, und zweitens wird dem Akt durch den Gegensatz der visionär verklingenden Schlußworte zu der fieberhaften Aufregung des vorangehenden Dialogs ein ebenso charakteristischer wie im vornehmen Sinne des Wortes wirkungsvoller Abschluß gegeben.

Der vierte Akt des Dramas gliedert sich in drei szenische Bilder. In der Mitte des Aktes steht die in Piccolominis Wohnung spielende Szene, die Octavios Machinationen zeigt; sie wird eingeschlossen von der einleitenden Szene, Wallensteins Unterredung mit Max und der Traumerzählung, einerseits, und der großen Szene, in der sich der ganze Niedergang des Wallensteinischen Geschicks vollzieht (W. T. III), andrerseits. Es wäre ratsam, den beiden umschließenden Szenen dieselbe Dekoration zu geben, also schon für den Beginn des Aktes dasselbe Zimmer zu wählen, das den letzten Szenen, die dem dritten Akte von Wallensteins Tod entsprechen, als Hintergrund dient. Das gewährt zunächst den technischen Vorteil, daß die Vor-

bereitung dieses Zimmers in den großen Zwischenakt zwischen dem dritten und vierten Akte verlegt werden kann; die Verwandlung dieses Zimmers für die Mittelszene, die nur das kurze und ganz einfach gehaltene Zimmer in Octavios Wohnung verlangt, darf keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Jene Anordnung gewährt vor allem aber den inneren Vorteil, daß sich die Szene, wo Wallenstein den Verrat Octavios erfährt, auf demselben Schauplatz abspielt, wo er Illo und Terzky kraft des „Pfandes", das er „vom Schicksal selbst" in Händen hat, kurz vorher zu überzeugen suchte, daß Octavio der treuste seiner Freunde ist. Derartige scheinbare Aeußerlichkeiten sind von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung für die theatralische Wirkung. Wenn der Zuschauer den Feldherrn, als die Nachricht von Octavios Treulosigkeit zerschmetternd über ihn hereinbricht, in demselben Zimer und genau in derselben Umgebung erblickt, wie vorher, wenn er ihn betäubt von jener Nachricht in denselben Sessel sinken sieht, auf dessen Lehne gestützt er kurz vorher mit der Sicherheit des Wahnsinns die Erzählung von dem Traume sprach, so wird ihm durch die mit der Oertlichkeit verbundene Gedankenkonnexion die Erinnerung an das Frühere in einer geradezu suggestiven Weise vor die Phantasie geführt: die Ironie der tragischen Verkettung wird hier durch die äußeren Mittel der theatralischen Kunst in eine besonders helle und wirksame Beleuchtung gerückt.

Die Traumerzählung selbst muß der Darsteller — eine Bemerkung, die kaum nötig sein sollte! — stehend sprechen, am besten an den Rücken eines hohen Stuhles in leich-

ter Weise angelehnt. Sitzt Wallenstein und ladet womöglich noch die beiden andern, ehe er zu erzählen beginnt, durch eine dementsprechende Handbewegung ein, dasselbe zu tun, so kommt eine biedermännische Gemütlichkeit in die Situation, die in einem seltsamen Kontraste zu dem Inhalt von Wallensteins Erzählung steht.

Tieck hat uns eingehend und anschaulich beschrieben, wie der Schluß dieser Erzählung von Fleck und Eßlair seiner Zeit gesprochen wurde. Die Verse:

> Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß
> Mich Banniers verfolgenden Dragonern.
> Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,

sprach Eßlair „voll und mit starkem Akzent, am meisten hob er den dritten heraus, dann machte er eine lange Pause, ging vor und sagte prosaisch, gebrochen, nur eben noch verständlich, im leichtesten Ton der Konversationssprache“:

> Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.

Es mag nicht unangebracht sein, dieses ebenso törichte wie geschmacklose, bloß auf die Verblüffung der großen Menge abzielende Mätzchen des berühmten Heldenspielers der heutigen Generation in Erinnerung zu rufen. Denn ähnliches, wenn auch vielleicht nicht gerade an dieser Stelle, begegnet dem aufmerksamen Beobachter unablässig bei der heutigen naturalistischen Richtung unserer Schauspielkunst. Durch die scheinbare Natürlichkeit eines saloppen Konversationstons, der in Wirklichkeit aber die höchste Unnatur

ist, werden vielfach Wirkungen erzielt, die in das Gebiet einer rohen Effekthascherei gehören. Nicht daß der Vetter den Schecken ritt, sondern daß Wallenstein Roß und Reiter niemals wiedersah, ist selbstverständlich der Höhepunkt jener Erzählung. Also muß der letzte Vers am meisten hervorgehoben werden, so wie Fleck es tat, der dann nach Tiecks Bericht, „von neuem in die Leere starrte, als ob er das Bild und seine Bedeutsamkeit sich wieder vergegenwärtigen wollte".

Nach Schluß der Erzählung darf Illo nicht, wie es vielfach geschieht, mit der roh herausgestoßenen Rede „Das war ein Zufall" ohne jede Pause hereinplatzen und die ganze Stimmung mit einem Schlage zerreißen. Die Stimmung des Schlusses muß in einer großen, langanzuhaltenden Pause weitertönen und verklingen. Auch auf Illo und Terzky muß der seltsame Inhalt jener Erzählung einen gewissen Eindruck machen. Sie stehen beide unter dem Banne dessen, was sie gehört haben; während Wallenstein unbeweglich bleibt, mit geisterhaftem Auge in das Leere starrend, während Terzky in seiner Nähe steht, den Blick auf den Boden geheftet, sucht Illo zuerst die peinliche Stille zu unterbrechen, er wagt eine diskrete Bewegung des Zweifels, blickt auf Terzky, wie um diesen zu einem Worte des Einwands zu ermuntern, dann macht er einen kleinen Gang durch das Zimmer, und nun erst — nach längerer Pause — beginnt er zu sprechen, nicht in rohem Tone losbrüllend, sondern gedämpft, etwas unsicher im Tone, beinahe gegen seine eigene Ueberzeugung, gleichsam um sich von dem Banne, in den Wallensteins Worte ihn gezwun=

gen haben, mit Gewalt zu befreien: „Das war ein Zufall". Nun kommt Wallensteins Wort „Es gibt keinen Zufall" zu ganz anderer Geltung, als wenn alles Vorangegangene ohne Pause und Zwischenspiel hintereinander heruntergehaspelt wurde. Die suggestive Wirkung, die von Wallensteins Persönlichkeit ausgeht, kann kaum durch etwas anderes in so wirksamer Weise zur Anschauung gebracht werden, als durch den Eindruck, den er an dieser Stelle selbst auf die rationalistiischen Gemüter eines Terzky und eines Illo ausübt. Darum ist jene Pause in der angedeuteten Ausführung keineswegs etwas Aeußerliches, sondern ein wichtiges und unentbehrliches Hilfsmittel für die Charakteristik und die Herausarbeitung der besonderen dichterischen Stimmung.

Es wird auf den deutschen Bühnen im allgemeinen leider viel zu wenig mit Pausen gearbeitet — sie werden meist nur an solchen Stellen gemacht, wo sie nicht hingehören — man könnte darin von den Russen lernen, die in der virtuosenhaften Behandlung der Pause Vorzügliches leisten. Freilich muß eine Pause, um künstlerisch berechtigt zu sein und künstlerisch zu wirken, mit Notwendigkeit aus der dramatischen Situation erwachsen und mimisch in entsprechender Weise ausgefüllt sein; mit einem Wort: die Pause muß dem Zuschauer etwas zu sagen haben. Sagt sie nichts, so ist sie ein toter Punkt in dem Kunstwerk.

Wallensteins Worte im Folgenden:

> Seid ihr nicht wie die Weiber, die beständig
> Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
> Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang!

leiden im Vortrag des Durchschnittsschauspielers an demselben Fehler, den Tieck schon an Eßlair gerügt hat: sie werden „zu gewöhnlich ehrbar" genommen; nur wenn sie, wie Fleck es tat, „mit höhnendem Uebermut und im ganzen Gefühl der höheren Weisheit", in schneidendem Sarkasmus gesprochen werden, kommt der dämonische Wahnsinn des Feldherrn, der seine Vision „Vernunftsprechen" nennt, zur richtigen Anschauung.

Die folgenden Szenen in Piccolominis Wohnung, für die natürlich dasselbe Zimmer wie für die Schlußszene des zweiten Aktes zu wählen ist, sind schauspielerisch ungeheuer dankbar und kaum zu verfehlen, wenn die Rollen des Isolani und des Buttler in den richtigen Händen liegen und der Darsteller des Octavio, was freilich selten ist, die ganze ruhige und sichere geistige Ueberlegenheit des neuen Generalissimus zu überzeugendem Ausdruck zu bringen weiß. In der Isolaniszene begegnet man häufig dem Brauche, daß der Darsteller des Kroatengenerals während der ersten Hälfte der Szene den Hut auf dem Kopfe behält und sich erst, als er das Kaiserliche Reskript gelesen hat und dem neuen Oberfeldherrn seinen verlegenen Glückwunsch entgegenbringt, unter verschiedenen Bücklingen seiner Kopfbedeckung entledigt. Das ist ein ebenso törichtes, wie taktloses Komödiantenmätzchen, das die Regie unter keiner Bedingung dulden dürfte. Entweder: die militärische Etikette verlangte damals, daß der Offizier vor dem Vorgesetzten auch im Zimmer den Hut auf dem Kopfe behielt — dann hat Isolani keinen Grund, den Hut mit einem Male abzunehmen, als er erfährt, daß Piccolomini zum Höchst-

kommandierenden befördert ist; oder aber: der Offizier trat im Zimmer unbedeckten Hauptes vor den im Range höher Stehenden — dann ist Isolani ein Rauhbein, der in dem ABC der militärischen Etikette keinen Bescheid weiß. Dies aber soll er nach den Intentionen des Dichters gewiß nicht sein. In jedem Falle also ist jenes Mätzchen widersinnig.

Für die Entscheidung solcher äußerlichen, aber auf dem Theater keineswegs unwichtigen Dinge ist auch hier weit weniger die strenge historische Richtigkeit, auf die es durchaus nicht ankommt, als vielmehr der gute Geschmack in letzter Instanz maßgebend. Es widerspricht unserem Empfinden, wenn Isolani bei einer dienstlichen Unterredung, zu der er in die Wohnung des Generalleutnants befohlen ist, mit dem Hute auf dem Kopfe in das Zimmer tritt, während der Vorgesetzte unbedeckten Hauptes vor ihm steht. Aehnliche Fehler werden auch sonst in der Aufführung des Gedichtes sehr häufig begangen. Auch bei Wallenstein selbst treten Terzky, Illo und die andern Generale, selbst in Anwesenheit der herzoglichen Frauen, vielfach bedeckten Hauptes ein und benehmen sich, als ob sie sich in der Bierschenke, nicht aber in den fürstlichen Gemächern des Generalissimus befänden. Mag der Soldat immerhin eine dienstliche Meldung bedeckten Hauptes erstatten: in Wallensteins Privatgemächern, in Anwesenheit des Fürsten, der selbst unbedeckten Hauptes steht, in Gegenwart vor allem der fürstlichen Frauen, müssen auch die Generale den Hut in der Hand behalten, wenn sie nicht den Eindruck von subalternen Kommißknöpfen hervorrufen sollen; die Gene-

rale gehören zum Teil den ersten Familien des Landes an, sie sind auf alle Fälle mit der höfischen Etikette vertraut, sie sind Kavaliere, die in geselligem Verkehr mit der herzoglichen Familie stehen. Es ist ein Verdienst der oben schon erwähnten Leipziger Dramaturgie von Holtzendorff, auf diese so vielfach vernachlässigten Dinge mit Nachdruck hingewiesen zu haben. Mit Recht wird dort hervorgehoben, daß das mehr als zwanglose Gebahren der Generale, wie es auf unseren Bühnen vielfach üblich ist, weder mit dem Bilde der Dichtung noch mit alle dem, was wir über die königliche Hofhaltung des Friedländers und deren Etikette aus der Geschichte wissen, zu vereinigen ist. Vor allem dürfen von den Offizieren und Untergebenen Wallensteins die äußeren Formen und die schuldigen Rücksichten gegen die fürstlichen Frauen niemals außer acht gelassen werden. Rekelt sich Illo oder Terzky gar, wie es ebenfalls gesehen werden kann, in Gegenwart der stehenden Frauen in bequemer Behaglichkeit in einen Sessel, so wird der rohen Brüskierung jeder gesellschaftlichen Sitte — ihre geringe Beachtung ist leider ein Erbfehler unserer Bühnen! — die Krone aufgesetzt.

Der Abschied zwischen den beiden Piccolomini, der die Szene in Octavios Wohnung schließt, bedarf für die Bühne einer sehr energischen Kürzung. Die Szene hat sich allzu sehr in die Breite und stellenweise in eine gewisse theatralische Sentimentalität verirrt („Max! Max! Wenn das Entsetzliche mich trifft“ ff.) — ein Umstand, der jedenfalls damit zusammenhängt, daß diese Szene nach der ersten Weimarer Abteilung der Stücke den Schluß des ersten

Abends bildete. Beabsichtigt oder nicht: es tritt in dieser Szene fraglos eine gewisse Rücksicht auf das liebe Publikum und dessen Bedürfnis nach weichlicher Rührung zutage. Wohl aus diesem Empfinden heraus hat Immermann diese ganze Szene gestrichen und die Auftritte in Octavios Zimmer mit dem Abgang Buttlers geschlossen. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Szenen des Gegenspiels dadurch, daß sie mit den kraftvollen Tönen der Buttlerszene schließen, unter Preisgabe des bei Schiller nachfolgenden rührend-sentimentalen Akkordes, in ihrer dramatischen Wirkung gewinnen und namentlich bei der Aufführung des Gesamtdramas, wo an diese Stelle kein Aktschluß, sondern nur eine rasche Verwandlung fällt, mit Buttlers Schlußwort „Ihr überlasset ihn seinem guten Engel nicht! Lebt wohl" weit prägnanter zum Folgenden überleiten würden, als mit der langgezogenen Umarmung zwischen Vater und Sohn Piccolomini. Der Fortfall dieser Szene wäre insofern sicher kein Schade, als sie von einer gewissen Absichtlichkeit nicht ganz freizusprechen ist. Der Dichter hatte offenbar das Bedürfnis, die Gestalt Octavios dem Zuschauer hier menschlich etwas näher zu bringen und auf die tragische Vergeltung, die später durch den Tod des Sohnes über ihn hereinbricht, durch die Betonung seiner zärtlichen Liebe für ihn an dieser Stelle des Werkes mit besonderem Nachdruck hinzuweisen. Aber dessen bedurfte es nicht. Man glaubt es Octavio am Schluß der Tragödie auch ohne jene Szene, daß der Verlust des einzigen Sohnes und Erben für den hochstrebenden und ehrgeizigen Mann einen äußerst schmerzlichen Schlag bedeutet. Daß

der Vater an dem eigenen Sohne hängt, braucht auch bei einem kühlen politischen Streber, wie es Octavio ist, dem Publikum nicht ausdrücklich demonstriert zu werden. Was sonst in jener Szene zum Ausdruck kommt, der Kontrast der beiden Charaktere, der Gegensatz zwischen den krummen Wegen des Vaters und den geraden des Sohnes, ist dem Hörer längst bekannt und im Grunde nur eine Wiederholung der Motive, wie sie schon in der ersten Unterredung der beiden Piccolomini (P. V) in breiter Weise angeschlagen wurden. Die Szene, die als abschließender Akkord eines unter dem Namen Die Piccolomini segelnden Schauspiels ihre Berechtigung hatte, büßt ihre Bedeutung und ihre Notwendigkeit in der fünfaktigen Tragödie Wallenstein zu einem guten Teile ein.

Die auf die Verwandlung folgende dritte Szene des vierten Aktes, die den Zuschauer in die Gemächer des Friedländers zurückführt, beginnt, wie schon oben angedeutet, unter Tilgung der einleitenden Frauenszenen, mit dem Auftritt Wallensteins und Illos (W. T. III, 4). Sie treten zunächst allein auf:

> Wallenstein. Es ist noch still im Lager?
> Illo. Alles still.

Nach Vers 1460 tritt, während Illo sich durch den Haupteingang entfernt, zu einer Seitentür die Herzogin herein, geführt von Thekla und der Gräfin; Wallenstein geht ihnen entgegen mit den Worten:

> Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter.

Es ist für die Entwicklung der folgenden Szene völlig

einerlei, ob, wie im Original, Wallenstein mit Illo in das Zimmer zu den Frauen tritt, oder ob die Frauen, wie es etwa im zweiten Akte der Piccolomini geschieht, zu Wallenstein in das Gemach treten. Das Zimmer, in dem diese Szenen spielen, ist vom Dichter keineswegs als Frauengemach gedacht, sondern es trägt einen gewissen neutralen Charakter; Illo, Terzky und Buttler gehen hier ohne weiteres aus und ein.

Der Fortfall des Monologes „Du hast's erreicht, Octavio" und der hierfür vorgeschriebenen Verwandlung des Zimmers in einen „großen Saal" beeinflußt in einem Punkte auch die Frage der Kostümierung. Wallenstein soll nach der Vorschrift des Dichters von der Verwandlung an „im Harnisch" erscheinen. Weshalb er allerdings den Harnisch angelegt hat, ist nicht recht einzusehen. Eine unmittelbare Gefahr für ihn ist nicht vorhanden. Der Soldat pflegt den Harnisch erst anzulegen, wenn es in das Gefecht geht oder der Aufbruch zum Marsche unmittelbar bevorsteht. Beides ist hier nicht der Fall. Man sollte meinen, daß Wallenstein in dem kritischen Momente, wo er den Abfall der Truppen erfährt und eine Menge drängender Maßregeln für das Vorhaben der nächsten Tage von ihm zu treffen sind, weit Wichtigeres zu tun habe, als an den Wechsel seiner Toilette zu denken. Man ist wohl auch im Jahrhundert des großen Krieges nicht zu seinem Vergnügen und ohne zwingende Notwendigkeit im schweren Brustharnisch herumgelaufen.

Der ausgesprochen theatralische Zug, der dem Anlegen des Harnisches an dieser Stelle im Einklang mit dem zu der

Situation sehr wenig passenden lyrischen Monolog und manchen andern Einzelheiten dieses Aktes anhaftet, wird auf unsern Bühnen traditionsgemäß noch verstärkt und ganz besonders hervorgehoben. Nicht genug, daß man den vorgeschriebenen Harnisch — der historischen Echtheit zuliebe! — zu einer auch die Arme und die Beine umschließenden vollständigen Plattenrüstung erweitert und den armen Friedländer vom Scheitel bis zur Sohle in die Schildkrötenumpanzerung der Eisenrüstung einzwängt: man hängt ihm auch den fürstlichen Hermelinmantel um die Schultern, stülpt ihm den breitkrämpigen, rotsammtnen und mit Hermelin verbrämten Fürstenhut über die hohe Stirn und gibt ihm dazu den Kommandostab des Feldherrn in die Hände. Vergebens frägt sich der Zuschauer, was diese ganze Maskerade — ein Stück Theater im schlimmsten Sinne des Wortes! — bedeuten soll. Hat Wallenstein hier irgend eine offizielle Veranstaltung vor? Steht etwas bevor, wobei er offiziell zu repräsentieren hat? — Die Antwort lautet: nein. Es bleibt nur die eine Erklärung: daß Wallenstein durch den Regisseur der Vorstellung über die weiterhin zu erwartenden Vorgänge des Stückes unterrichtet worden ist. Er weiß voraus, daß er eine Deputation der Pappenheimer Kürassiere zu empfangen hat und daß er sich später den empörten Scharen vom Balkone herab zeigen wird; in kluger Voraussicht dieser Dinge hat er alles aufgeboten, die ganze Pracht seiner offiziellen äußeren Erscheinung in jenen kritischen Situationen wirken zu lassen. Aber auch wenn man dem Friedländer ein solch überraschendes Ahnungsvermögen zugesteht, wird man seinem

Toilettenwechsel nicht ohne gerechtfertigte Bedenken gegenüberstehen. Man möchte annehmen, daß der Wallenstein des Dichters auch für jene kritische Situationen weit mehr dem eigenen Auge und dem Antlitz vertraut, das „ihre Sonne war in dunkler Schlacht", als dem überwältigenden Eindruck seines Hermelinmantels und seiner glänzenden Rüstung. Mit einem Wort: jene ganze Kostümierung, die Wallenstein auf dem Theater von der Verwandlung an bis zum Schluß des Aktes zu tragen pflegt, ist im Grunde nichts als eine komödiantisch wirkende Maskerade. Sie verstärkt den theatralischen Beigeschmack, der dem Schillerschen Wallenstein in diesen Teilen der Dichtung so schon sehr zu ihrem Schaden anhaftet, und gibt dem Bilde des Feldherrn einen ausgesprochen komödiantenhaften Zug. Das Bild, das dieser in dem Hermelin und dem kühn aufgestülpten Feldherrnhut wie ein „kalekutischer Hahn" sich spreizende und in selbstgefälliger Geschwollenheit auf den Brettern umherstelzende kaiserliche Generalissimus gewährt, steht freilich im vollen Einklang mit der ganzen hohlen und leeren theatralischen Veräußerlichung, in die sich die Darstellung des Friedländers auf unsern Bühnen fast durchweg zu verlieren pflegt.

Durch die Beseitigung der Verwandlung, wie sie bei der Aufführung des Gesamtdramas und auch sonst unter allen Umständen zu empfehlen ist, fällt die Umkleidung von selbst weg. Da Wallenstein vom 4. bis zum 20. Auftritt überhaupt nicht von der Bühne kommt, so fehlt ihm auch jede Möglichkeit, sich umzukleiden. Eine solche Gelegenheit würde höchstens sein Abgang am Schluß des 20. Auf-

tritts bieten. Wollte der Darsteller indessen bei seiner Rückkehr (Auftr. 23) mit einem Male im Harnisch und Purpurmantel erscheinen, so würde das Komödiantenhafte dieser Maskerade erst recht in die Augen fallen. Denn man müßte annehmen, daß Wallenstein, ehe er sein Angesicht den Truppen zeigt, sich trotz der fieberhaften Eile der Situation doch noch die Zeit nimmt, vorher die entsprechende Verschönerung seines Aeußeren vorzunehmen. Der Darsteller hat also während dieses ganzen Aktes in demselben Kostüme, Wams und einfachem Koller, zu bleiben und muß sich damit begnügen, anstatt durch Harnisch und Hermelin, bloß durch den unheimlichen Glanz seines großen Feldherrnauges von seiner Umgebung abzustechen.

Ein äußerst heikler Punkt ist stets der Auftritt der zehn Pappenheimer Kürassiere. Das Aufmarschieren einer militärischen Abteilung in Schritt und Tritt und die sich daran anschließenden Paradeexerzitien sind mit dem Raume, wo dies vor sich geht, einem vornehmen Zimmer oder Saale der Wallensteinischen Privatwohnung mehr oder minder unvereinbar. Man übersetze sich diesen Aufmarsch ins Modernmilitärische, um sich der ganzen Lächerlichkeit einer solchen Art des Erscheinens bewußt zu werden. Es ist kaum glaublich, daß sich zu irgend einer Zeit der Weltgeschichte eine militärische Deputation in dieser Weise benommen hat. Geschlossenes Marschieren und Paradeexerzitien verlangen einen freien Raum oder allenfalls eine große Halle, sie passen aber nie und nimmer in das Privatgemach einer fürstlichen Wohnung. Der ganze Auftritt wirkt infolgedessen rein theatralisch. Wenn diese

zehn Kürassiere — notabene im eingliedrigen Reihenmarsch, vulgo: Gänsemarsch! — mit der Präzision des Exerzierplatzes in Schritt und Tritt in das Zimmer hereinmarschieren, sofort, ohne auch nur mit einer Wimper zu zucken, auf den von der Regie ihnen angewiesenen Platz lossteuern, hier auf Kommando Halt machen und sich ausrichten usw., so kann sich kein unbefangener Zuschauer des Gefühls erwehren, daß er Theater — Theater im schlimmsten Sinne des Wortes — zu sehen bekommt. Diese Kürassiere, die so exakt ihre Exerzitien absolvieren in einem Raume, den sie noch nie in ihrem Leben betreten haben, sind, auch wenn sie vom Kopf bis zu den Füßen in echten Rüstungen stecken, keine Pappenheimer des Friedländischen Feldlagers, sondern es sind maskierte Theaterchoristen, die von dem Regisseur mehr oder minder gut vorher eingeübt worden sind. Dem Uebelstand ist freilich sehr schwer abzuhelfen, sofern man sich an die szenischen Vorschriften des Buches hält. Der Dichter hat sich selbst offenbar das Auftreten der Kürassiere ungefähr in der Weise vorgestellt, wie es auf den Bühnen gang und gäbe ist. Er läßt sie ausdrücklich „aufmarschieren", „in einem Gliede" antreten und gibt in den Theaterhandschriften sogar die Kommandos des Gefreiten für die Exerzitien und das Präsentieren des Gewehrs. Trotzdem ließe sich vielleicht ein Ausweg finden, um, ohne dem Dichter zu nahe zu treten, wenigstens das erste Erscheinen der Kürassiere etwas weniger theatermäßig zu gestalten und einigermaßen in Uebereinstimmung mit der wirklichen Situation zu bringen. Es erscheine zuerst der Gefreite, trete einige Schritte in das

Zimmer herein und stelle sich in dienstlicher militärischer Haltung vor den Feldherrn hin; die Kürassiere bleiben währenddessen in abwartender Haltung, in freier Gruppe, unter der Tür stehen. Wallenstein gibt dem Gefreiten einen Wink, mit seiner Abteilung näher zu treten und bezeichnet ihm mit einer Handbewegung den Platz, wo er sich aufstellen soll. Der Gefreite gibt den Kürassieren ein Zeichen; diese treten herein, nicht geschlossen und im Tritt, aber in lebhaftem militärischem Tempo, und ordnen sich an der Stelle, die ihnen der Gefreite bezeichnet, zu einem Glied. Dieser läßt sie Richtung nehmen und präsentieren; die Kommandos hierfür gibt er in einem kurzen gedämpften Tone, nicht schreiend, als ob er eine Brigade auf dem Exerzierplatze zu kommandieren habe. In gleicher Weise sind später die Kommandos für den Abmarsch der Kürassiere zu geben; dieser selbst hat ohne Tritt und so rasch als nur irgend möglich zu erfolgen.

Eine gefährliche Klippe für den Darsteller bildet während des Folgenden Wallensteins Anrede an Max und sein Versuch, diesen für seine Sache zu erhalten. Nur schwer kann der Darsteller der Versuchung widerstehen, sich dem sentimentalen Tone der Dichtung auch schauspielerisch anzupassen, ja, ihn durch ein behagliches Ausruhen in der Sentimentalität wo möglich noch zu überbieten. Statt dessen müßte der Darsteller versuchen, jener ganzen Rede (V. 2142 ff.) unter Verzicht auf alles Schwelgen im Organ und jede musikalisch-rhetorische Wirkung, den halblauten Ton einer gewissen stockenden Zurückhaltung zu geben, die sich des eigenen Gefühles und seiner lauten Aeußerung eher zu

schämen als damit zu renommieren scheint. Das ist sehr wohl möglich, ohne den eigentümlichen Stil der Dichtung zu verletzen und in die entgegengesetzte Gefahr, die eines saloppen und trockenen Naturalismus, zu verfallen. Es fordert freilich sicheres künstlerisches Empfinden und Taktgefühl. Für die ganz besonders gefährlichen Schlußworte:

> Max, du kannst mich nicht verlassen!
> Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
> Daß mich der Max verlassen kann —

hat Sonnenthal eine Nuance gefunden, die, wie Bulthaupt ohne jede Uebertreibung sagt, als eine „Offenbarung" in der Geschichte der Schauspielkunst weiterzuleben verdient. Ich kann nur wiederholen, was Bulthaupt in vortrefflicher Weise hierüber geäußert hat (Dramaturgie des Schauspiels III, S. 448 ff.):

„An dieser Klippe sind schon viele Friedländer gescheitert, und von Sonnenthal erwartete man es um so besorgter und gewisser, als sein Organ leicht von Tränen strömt. Und gerade da rettete er dem Charakter das Leben und machte das Unmögliche möglich. Durch eine einzige kleine, aber entschiedene Bewegung. Er tritt dem jungen Piccolomini zur Linken und stößt ihn mit dem leicht geschwenkten Ellenbogen an den Arm. Das war es. So tut man es guten Kameraden. Mach' doch keine Dummheiten, alter Junge, heißt das. Aus der Freundschaftsschwärmerei im Stil der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, aus dem Nachklang des Tones der Gleim-Jünger

und Anselmo-Dosen-Brüder war plötzlich etwas ganz Realistisches geworden. Nicht weniger herzlich, nicht minder traulich, als man die Stelle zu sehen und die Worte zu hören gewohnt ist, aber auf den Ton des Lagerlebens gestimmt, männlich-kordial, und doch um die Welt nicht salopp. Das ganze Verhältnis des älteren zu dem jüngeren Manne bekam nun erst die rechte Färbung. Es stimmte zum Ganzen. Es brachte den Charakter des Helden nicht mehr ins Wanken."

Hier hat in der Tat, was man sonst im allgemeinen so selten sagen kann, ein großer Schauspieler den großen Dichter verbessert. Dieser Nuance Sonnenthals gebührt eine vorbildliche Bedeutung für die Darstellung von Schillers Wallenstein.

Für die Schlußszene dieses Aktes, Marens Abrufung durch die Pappenheimer Kürassiere, hat die Inszenierung der Meininger ein vortreffliches und in ihrer Art kaum zu übertreffendes Vorbild geschaffen. Ein wichtiger Punkt ist dabei der, daß der Eingang, durch den die Kürassiere hereinströmen, nicht in einem großen Portal oder einer weiten Bogenöffnung, sondern in einer möglichst engen Tür besteht. Nur so ist es möglich, mit relativ wenigem Materiale den Eindruck hervorzurufen, daß die Scharen draußen sich drängen, daß immer neue Scharen Gewaffneter von außen nachdrängen. Diese Illusion hervorzurufen und die Phantasie des Zuschauers in bezug auf das, was *hinter* der Szene vorgeht, anzuregen, ist auch hier, wie so häufig, die Hauptaufgabe der Regie. Paul Lindau hat die Inszenierung dieses Auftritts bei den Meiningern in einem

Theaterbriefe der Kölnischen Zeitung (Mai 1881) seinerzeit so anschaulich geschildert, daß sie hier ihren Platz finden möge:

„Ein wahrhaft großartiges Schauspiel bildete der Schluß des Aufzugs, das Hereindringen der Kürassiere, welche die Auslieferung ihres Obersten fordern. Ungemütliche, kolossale Gestalten mit starken Bärten, sonnengebräunt, in dunkler Rüstung, den Eisenhelm auf dem struppigen Haar. Zunächst bannt sie die Ehrfurcht vor dem Heerführer an die Schwelle. Von draußen vernimmt man drohendes Schreien und Toben, das schauerlich gedämpft in das Familienzimmer dringt. Man hört, wie es auf der Treppe poltert und rasselt. Ein Nachschub Gepanzerter drückt die Ersten in das Zimmer hinein. Es kommen mehr und mehr: ein wilder Strom quetscht sich durch die enge Tür, erstarrt zu einer eisernen Mauer und dringt in das Gemach vor. Die Weiber drängen sich ängstlich zusammen; selbst die starken Männer stehen ratlos der rohen Gewalt gegenüber. Neue finstere und grausige Kerle rücken vor und schieben und drängen immer mehr in das Zimmer hinein, das nun mehr als bis zur Hälfte von eisernen Panzern starrt. Und nun sie viele sind, fühlen sich auch die, welche zuerst von der Hoheit des Gebieters gebändigt waren, und wild und drohend schwingen sie die Schwerter und schlagen dröhnend auf den Harnisch. Ein fürchterliches Geheul macht den Saal erbeben, als ihr Oberster mit donnernder Stimme, die alles übertönt, ihnen zuruft, mit ihnen zu sterben. Niemals ist die rohe, zerstörende Gewalt und zugleich das Großartige, was alles Gewaltige besitzt, das Erhabene und

der Schrecken des Kriegs, in künstlerischerer Weise auf der Bühne veranschaulicht worden, als in dieser Szene."

Der Darsteller des Max hat am Schlusse dieses Aktes alles aufzubieten, um eine wahrhaft besinnungslose Leidenschaft zu entwickeln. Man hat nicht ganz mit Unrecht den Einwand erhoben, daß es mit dem Idealbilde des jungen Piccolomini, der in dem Stücke vielfach wie die reinste Personifikation des Kantischen Sittengesetzes erscheint, sehr schwer zu vereinigen ist, wenn er nur an sein eigenes Ich denkend und ohne jedes Gefühl für Verantwortung ein ganzes Regiment seines Kaisers in unverzeihlichem Leichtsinn in den sicheren Tod jagt. Dieser Einwand, der etwas nüchtern, aber sicher nicht ganz unberechtigt ist, wird entkräftet, wenn es der Darstellung gelingt, den Eindruck hervorzurufen, daß das, was Max unternehmen wird, die Tat eines Unzurechnungsfähigen, die eines Verzweifelnden ist.

Die musikalische Behandlung der „mutigen Passagen aus dem Pappenheimer Marsch", die man nach der Vorschrift des Dichters beim jeweiligen Eindringen neuer Kürassiere vernehmen soll, hat man da und dort wohl derart eingerichtet, daß man während dieser g a n z e n Szene den Pappenheimer Marsch in entsprechender Entfernung hinter der Szene spielen läßt; sobald die Tür sich öffnet, und neue Scharen hereindringen, wird der Marsch — realistisch vollkommen begründet — in stärkeren Tönen vernehmbar. Diese Art der Einrichtung ist der andern, die bloß beim Eindringen neuer Scharen einige Fanfaren erklingen läßt, unter allen Umständen vorzuziehen. Sie

ist weniger theatralisch als diese, sie trägt durch die verschiedenen Stärkegrade, in denen die Musik je nach der realistischen Situation vernommen wird, ganz mächtig zur Förderung der Illusion bei und gibt der ganzen Szene durch die unausgesetzte musikalische Begleitung ein koloristisches Relief, das ihrer Stimmung, ihrer faszinierenden Wirkung und nicht zuletzt der Gestalt von Max Piccolomini, der wie unter der Hypnose der kriegerischen Klänge zu stehen scheint, in hohem Grade zustatten kommt.

Der fünfte Akt gibt nur zu wenigen Bemerkungen Veranlassung. Die Darstellung der betreffenden Szenen leidet auf der Bühne vielfach darunter, daß ihre dichterische Stimmung nicht genügend zu ihrem Rechte kommt. Diese Stimmung wird nicht etwa dadurch gefördert, daß man vor Beginn von Buttlers einleitendem Monolog (W. T. IV, 1), um dem Zuschauer Wallensteins Ankunft in Eger in sinniger Weise plausibel zu machen, einige Diener mit Koffern und anderem Reisegepäck über die Bühne spazieren läßt. Derartige höchst überflüssige pantomimische Intermezzis sind lächerliche und kleinlich wirkende Kinkerlitzchen. Es ist selbstverständlich, daß dieser Akt mit nichts anderem als mit den kräftigen Tönen des Buttlerschen Monologes, ohne jeden unangebrachten Auftakt, zu beginnen hat. In Gordons langen und ermüdenden Reden sind sehr starke Striche notwendig. Dagegen ist Wallensteins Gespräch mit dem Bürgermeister, wie schon oben bemerkt, unbedingt beizubehalten. Ebenso muß das Gespräch zwischen Illo und Terzky (IV, 7), das dann und wann wohl gestrichen wird, das aber in der kontrastierenden Stimmung

des siegestrunkenen Uebermuts dieser beiden einen unentbehrlichen und prachtvollen Stimmungsakkord in dieser Szenenreihe bildet, auf alle Fälle an seiner Stelle bleiben. Als die beiden abgegangen sind, muß die Dämmerung bereits dem beginnenden Dunkel der Nacht gewichen sein. Die darauffolgende letzte Szene zwischen Buttler und Gordon ist nach einer langen inhaltsreichen Pause am besten mit Buttlers Worten zu beginnen:

Der Sonne Licht ist unter,
Herab steigt ein verhängnisvoller Abend —

Zu streichen dagegen ist Buttlers Rede, die mit den Worten beginnt:

Gordon! Nicht meines Hasses Trieb — Ich liebe
Den Herzog nicht und hab' nicht Ursach —
Doch nicht mein Haß macht mich zu seinem Mörder.
Sein böses Schicksal ist's.

Durch das hier plötzlich und ganz unvermittelt auftauchende Schicksalsmotiv, das mit den wirklichen Beweggründen von Buttlers Handeln im schroffsten Widerspruche steht, wird in das sonst so einheitlich und sicher gezeichnete Bild des Dragonerobersten eine störende Inkongruenz hineingetragen.

Die Theklaszene und alles Folgende ist bei Kerzenbeleuchtung zu spielen. Daß der Bericht des schwedischen Hauptmanns nicht als ein rhetorisches Paradestück behandelt werden darf, sondern in diskreter Abdämpfung des Tones mit allen Rücksichten des feinfühligen Offiziers auf die besondere Situation und die Person seiner Zuhörerin

gesprochen werden muß, sollte heutzutage nicht mehr gesagt zu werden brauchen. Auch dürfte der Hauptmann, der direkt vom Schlachtfeld kommt, nicht so sauber, geschniegelt und funkelnagelneu dreinschauen, als ob er auf den Maskenball ginge. Ebenso verfehlt wäre freilich das andere Extrem: daß er etwa mit Staub und Schmutz oder gar mit Blutspuren in auffallender Weise bedeckt wäre. Ein so feinfühliger Kavalier, wie ihn der Dichter in dem schwedischen Hauptmann gezeichnet hat, wird sich von dem Gröbsten reinigen, bevor er zu der Prinzessin in das Zimmer tritt. Künstlerischer Takt wird die richtige Mitte finden zwischen einem geschniegelten Komödiantentum und einem unangebrachten Naturalismus der äußeren Erscheinung.

Wird im Folgenden, was freilich bei der Aufführung des Gesamtdramas kaum zu empfehlen ist, die Szene Buttlers mit den beiden Hauptleuten beibehalten, so ist es ratsam, dabei die klugen Winke zu berücksichtigen, die Feodor Wehl für die Darstellung dieser Szene gegeben hat (Dramaturgische Bausteine, Oldenburg, A. Schwartz, S. 163 ff.). Ein enges, finsteres Gemach, durch ein trübes Ampellicht nur matt erhellt, von Zeit zu Zeit ein leises Stöhnen des Windes, der gedämpfte Ton, den Buttler anschlägt und auch den beiden Hauptleuten aufzwingt: dies alles muß die besondere, unheimlich-grausige Stimmung der Szene zu heben und zu steigern suchen. Wehls Vorschlag, daß Buttler Weinkanne und Becher zur Hand hat und die Gemüter der beiden durch Verabreichung eines Trunkes dann und wann zu erhitzen sucht, ist nicht von der Hand zu weisen. Selbstverständlich dürfen die beiden Hauptleute nicht, wie

es vielfach geschieht, in demselben Kostüm und denselben Farben, also uniformiert, erscheinen. Umsoweniger, als Devereux ausdrücklich von dem „warmen Rocke" spricht, den er als Geschenk vor wenigen Tagen von dem Herzog erhalten hat, der sich also durch Qualität und Neuheit von dem des andern unterscheiden muß.

Auch in der großen letzten Szene der Tragödie kommt alles darauf an, die vom Dichter so wundervoll festgehaltene Stimmung in Darstellung und Inszenierung zum adäquaten Ausdruck zu bringen. Die Tafelmusik des Terzkyschen Banketts wird vielfach gar nicht oder nur zu kurz gehört; sie ist in ihrer kontrastierenden Wirkung höchst wichtig für die Stimmung und muß mit besonderer Liebe behandelt werden. Auch das unheimliche Pfeifen des Windes muß von Zeit zu Zeit vernehmbar sein („Am Himmel ist geschäftige Bewegung, des Sturmes Fahne jagt der Wind" usw.). Der Behandlung der großen Pausen, besonders der, die auf Wallensteins Abgang folgt, und der nicht minder wichtigen nach dem Verschwinden der Mörder in den Gemächern des Fürsten ist ganz besondere Sorgfalt zuzuwenden. Das Ensemble der kleinen Szene, in der sich die Nachricht vom Mord im Hause verbreitet, ist in Tempo und Tonstärke auf das genaueste zu probieren. Schiller selbst hat dem zehnten Auftritt in den Theaterhandschriften die Bühnenanweisung vorangesetzt: „Dieser Auftritt muß ganz ohne Pausen gesprochen werden".

Daß Wallensteins Leiche in einem roten Teppich über die Bühne getragen wird, ist und bleibt immer ein stark

theatralischer Zug. Man fragt sich vergeblich, wohin und weshalb die Leiche mit solcher Eile aus dem Hause getragen wird. Es fehlt für diesen Vorgang alle und jede Motivierung, außer die, daß dem Publikum die Leiche gezeigt werden soll. Darin, daß der Tote, in den ominösen roten Teppich gehüllt, hinten vorübergetragen wird, liegt allerdings ein gewisser bildlicher Reiz, der durch die Erinnerung an den Traum der Gräfin noch erhöht wird. Trotzdem möchte es fraglich sein, ob der vorherrschende Eindruck bei der Bühnendarstellung nicht der einer störenden theatralischen Absichtlichkeit ist. Jedenfalls entsteht durch die Nichtausführung jener Bühnenvorschrift nicht die geringste Lücke im Zusammenhang, und kein Mensch wird, sofern er sich nicht an den Text des Buches klammert, irgend etwas vermissen. Octavios stürmische Frage:

> Es darf nicht sein! Es ist nicht möglich! Buttler!
> Gordon! Ich will's nicht glauben. Saget nein —

wird durch Gordons beredtes Schweigen und Deverour' nach einer langen Pause an Buttler gerichtete Worte:

> Hier ist das goldne Vlies, des Fürsten Degen

mindestens ebenso eindrucksvoll, wenn nicht noch weit wirksamer beantwortet, als durch das Vorübertragen der Leiche, das die Aufmerksamkeit auf eine Aeußerlichkeit abzulenken und zu zerstreuen droht.

Ob es auf unsern Bühnen noch Gräfinnen gibt, die mit den Worten:

> Ich schloß es ab
> Und liefre hier die Schlüssel aus

Octavio einen Schlüsselbund überreichen, entzieht sich der Kenntnis des Chronisten.

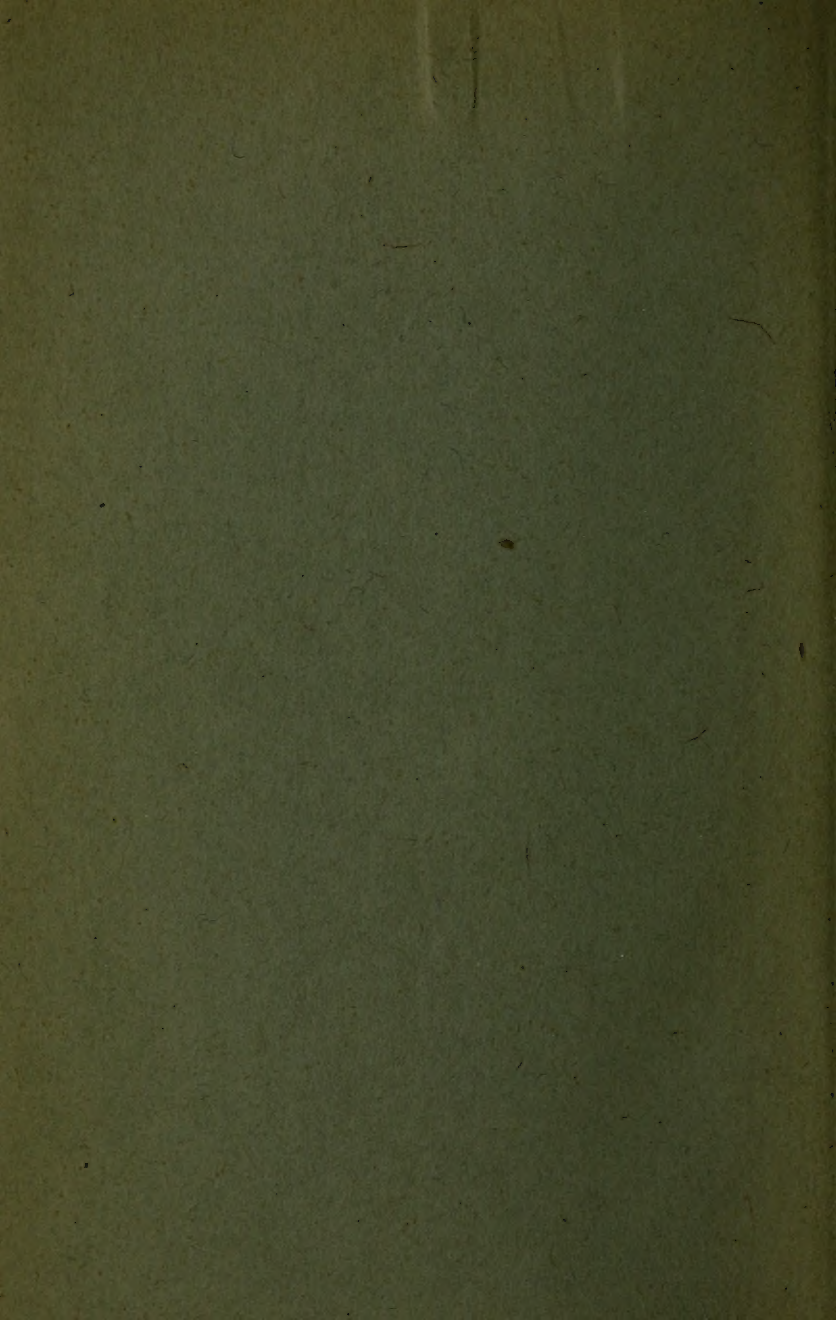
Im übrigen muß die Regie darauf bedacht sein, den vom Dichter beabsichtigten tiefpoetischen Kontrast zu veranschaulichen, in dem die in müder und stiller Resignation verklingende Schlußszene zu der wilden und aufregenden Unruhe der vorangegangenen Auftritte steht und in dem die Verödung des Hauses Wallenstein nach den vorangegangenen Stürmen ihren wundervollen symbolischen Ausdruck findet.

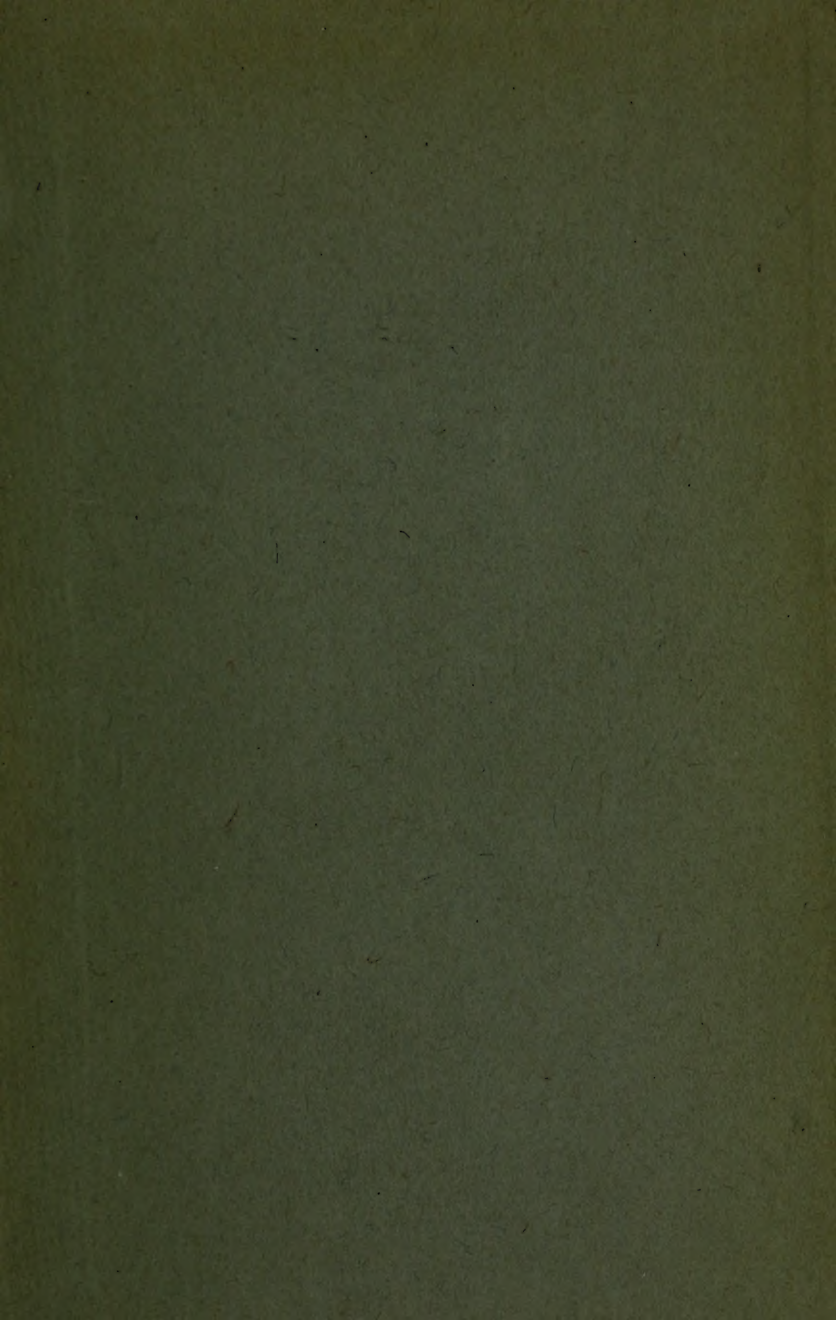
# Nachtrag

(Zu S. 64)

Unter den Schriften, die neuerdings das Verhältnis Otto Ludwigs zu Schiller zu beleuchten suchten, ist an erster Stelle noch zu erwähnen: Dr. N. Sevenig, Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von Otto Ludwig (Programm des Diekircher Gymnasiums 1905). Sevenig gibt eine sehr feine und fesselnde Analyse der beiden Dichternaturen und sucht aus dem diametralen Gegensatze ihrer Individualitäten Otto Ludwigs Urteil über Schillers Kunst zu erklären. Bei allem Richtigen, was über Ludwigs Verhältnis zu Schiller im allgemeinen und die unverhohlene Abneigung des thüringischen Einsiedlers gegen Schillers sentimentalisierende Behandlung der Geschichte gesagt wird, verfällt doch auch Sevenig in den Fehler, die Objektivität von Ludwigs Urteil im einzelnen allzu gering anzuschlagen. Die Richtigkeit von Otto Ludwigs Wallensteinkritik wird durch die Schrift von Sevenig ebensowenig wie durch die verschiedenen Versuche seiner Vorgänger erschüttert.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 30 21 05 016 8